L'ART SACRÉ

Revue mensuelle

La musique sacrée

11-12

Juillet-Août 1957

VALEUR PASTORALE DE LA MUSIQUE SACRÉE *

Toute l'œuvre liturgique, si considérable, du Souverain Pontife Pie XII s'explique par une orientation nettement pastorale. Aucune des réformes ou des restaurations que nous devons à sa sollicitude n'est inspirée exclusivement ou principalement par le désir de rehausser la solennité des cérémonies ou de reconstituer des rites du passé. Elles ont toutes pour but premier de permettre aux fidèles de puiser avec plus de facilité et d'abondance à cette « source première et indispensable du véritable esprit chrétien : la participation active aux mystères sacro-saints et à la prière publique et solennelle de l'Eglise » (1).

Si, par exemple, le Saint-Père a réalisé la réforme générale des fonctions de la Semaine Sainte, c'est parce que ses rites liturgiques « ne jouissent pas seulement d'une dignité exceptionnelle, mais ils ont une puissance sacramentelle et une efficacité particulières pour alimenter la vie chrétienne » (2).

Ce n'est donc pas par un hasard providentiel que la grande œuvre de rénovation liturgique inventoriée naguère par le Congrès d'Assise est due à un Pape auprès de qui les requêtes pastorales ne restent jamais sans réponse. Cela tient à la nature profonde des choses, au fait que la liturgie est en elle-même essentiellement pastorale. Pour parvenir à opposer, comme on le fait encore quelquefois, liturgie et pastorale, il faut commencer par les réduire l'une et l'autre à des concepts trop étroits et inexacts.

Certes, il est bien évident que la liturgie a pour première fin la gloire de Dieu. Mais c'est un lieu commun de la doctrine, de saint Irénée à saint Thomas d'Aquin, que la gloire de Dieu c'est la sanctification de l'homme; que le culte rendu à Dieu ne profite aucunement à celui-ci : ce serait se faire de la Divinité une idée singulièrement anthropomorphique que de croire le contraire. Comme dit saint Thomas, récapitulant toute une tradition : « Nous rendons à Dieu respect et honneur non pas à cause de lui-même, car par lui-même il est plein d'une gloire à laquelle la créature ne peut rien ajouter; mais c'est à cause de nous, car, par le fait que nous révérons et honorons Dieu, notre âme se soumet à lui, et c'est en cela que consiste sa perfection (3). » Ou encore : « La louange de notre bouche est nécessaire, non certes à cause de Dieu mais à cause de celui qui profère cette louange, dont l'amour s'anime envers Dieu du fait qu'il le loue. » (Ia-IIae, q. 91, a.1) (4).

Quant à la pastorale, elle n'est point une technique quelconque, indirectement rattachée à la fin dernière; elle est l'art de conduire le troupeau du Christ vers les pâturages nourrissants et les eaux salutaires. Elle suppose sans doute la connaissance sociologique et psychologique des ouailles confiées au pasteur, et, chez celui-ci, le sens de l'organisation et du commandement. Mais elle consiste essentiellement à introduire les hommes dans le royaume de Dieu, à favoriser en eux la naissance et le développement des vertus. Aussi saint Grégoire, dans sa *Regula pastoralis* demande-t-il au pasteur d'être un contemplatif.

Si théocentrique que soit la liturgie, elle est donc éducatrice de la vie divine dans l'homme; si pratique et si humain que soit l'art pastoral, sa fin est théologale. Liturgie et pastorale ne se recouvrent certes pas, mais elles convergent et, en bien des points, coïncident. Puisque, comme le dit hautement l'Encyclique *Musicae Sacrae*, la musique sacrée n'est pas seulement un art auxiliaire de la liturgie, mais en fait partie ou, tout au moins, s'y relie organiquement, il s'ensuivra logiquement que la musique sacrée empruntera à la liturgie ses caractères et sera comme elle d'une remarquable efficacité pastorale.

Avant de le montrer positivement dans le détail à la suite de l'Encyclique *Musicae Sacrae*, nous pourrions peut-être le confirmer par une considération apparemment négative.

---

* Rapport lu au 3e Congrès International de Musique sacrée, à Paris, le 2 juillet 1957. Les Actes officiels du Congrès paraîtront aux Editions du Cerf.

(1) S. Pie X, *Tra le sollecitudini*, recueil « Liturgie » et 220.

(2) Décret *Maxima Redemptionis mysteria*.

(3) « Deo reverentiam et honorem exhibemus, non propter seipsum, quia ex seipso est gloria plenus, cui nihil a creatura adjici potest; sed propter nos, quia videlicet per hoc quod Deum reveremus et honoramus, mens nostra ei subjicitur et in hoc ejus perfectio consistit. » (Ia-IIae, q. 81, a. 7.)

(4) « Necessaria est laus oris, non quidem propter Deum, sed propter ipsum laudantem, cujus affectus excitatur in Deum ex laude ipsius. » (Ia-IIae, q. 91, a. 1.) On trouvera ces textes, et une quantité d'autres, illustrant cette donnée fondamentale dans J. Lecuyer, *Réflexions sur la théologie du culte selon saint Thomas*, dans *Revue thomiste*, 1955, II, p. 339-362.

L'Encyclique *Mediator Dei* a refusé catégoriquement de réduire la liturgie à son aspect extérieur. « C'est (en) avoir une notion tout à fait inexacte que de la regarder comme une partie purement extérieure et sensible du culte divin, ou comme une cérémonie décorative (1). » Et cela parce que la liturgie a été définie auparavant, dans la même encyclique (2), comme l'exercice du sacerdoce du Christ, continué par l'Eglise. Et le sacerdoce du Christ, faut-il le rappeler, comporte indissolublement une double activité : eucharistique, célébrant la louange de Dieu, et salvifique, rachetant les hommes et leur donnant accès auprès du Père.

De ce rejet d'une liturgie purement cérémonielle dans *Mediator Dei*, ne peut-on rapprocher ce qui est dit dans *Musicaeliés Sacraeliés*, pour condamner « l'art pour l'art » (3)? Sans doute ces considérations concernent l'art en général. Mais très vite le document pontifical les applique à l'art religieux, qui englobe la musique sacrée. Et c'est ici que nous voyons apparaître pour la première fois dans l'Encyclique ce thème qu'on nous a demandé de souligner, de la valeur pastorale de l'art. Et on remarquera avec quelle force, dans cette affirmation, culte de la gloire divine et progrès de l'homme, bien loin de s'opposer ou de se distinguer, s'impliquent l'un l'autre : « L'art religieux est voué à Dieu, à sa louange et à sa gloire, *puisqu'il* n'a pas d'autre but que d'aider les fidèles à tourner pieusement leur esprit vers Dieu par les œuvres qu'il propose à leurs yeux et à leurs oreilles (4). »

Ces lois de l'art religieux s'appliquent plus fortement encore à la musique sacrée, puisqu'elle « occupe une place importante dans les cérémonies et les rites eux-mêmes ». Et le pape va nous dire en quoi consiste précisément « la dignité » de la musique sacrée. C'est sans doute « d'embellir et d'orner » les voix du prêtre célébrant le sacrifice ou du peuple chrétien qui chante la louange de Dieu. Mais cet ornement et cet embellissement n'ont pas leur fin en eux-mêmes : ils rendent « plus vivantes et plus ferventes les prières liturgiques de la communauté chrétienne » — et c'est là, sans aucun doute une fin et un résultat d'ordre pastoral. Mais la pastorale elle-même a une fin eucharistique : la musique sacrée embellit les voix..., rend plus vivante la liturgie de la communauté chrétienne « afin que tous puissent avec plus de force, d'intensité, d'efficacité, louer et supplier Dieu... » (5). Et cette admirable imbrication de la louange adressée à Dieu et du progrès réalisé chez les fidèles va se retrouver en sens inverse dans la fin de ce développement. On nous disait qu'une plus grande beauté et une liturgie plus vivante augmentaient la force et l'efficacité de la louange plus belle, plus vraie et plus puissante transforme la vie chrétienne : « Grâce à la musique sacrée grandit l'honneur que rend à Dieu l'Eglise unie au Christ son chef, s'accroissent les fruits que les fidèles, entraînés par les chants sacrés, recueillent de la liturgie et manifestent par une vie et une conduite dignes d'un chrétien, comme l'enseigne l'expérience de tous les jours (1). »

Cet éloge rendu à la musique sacrée en son acception la plus élevée et la plus étroite, l'Encyclique l'applique ensuite à ce qu'elle appelle la « musique religieuse », « qui n'est pas principalement au service de la Liturgie ». Mais il est très frappant que, parlant de cette musique, l'Encyclique lui attribue une efficacité très heureuse sur le plan spirituel, moral, pédagogique : « Elle exerce sur le cœur des chrétiens une grande et salutaire action (2). » Mais, ici, il n'est plus question d'un enrichissement spirituel qui, à la fois, contribue à la louange de Dieu et en découle. La valeur pastorale de la musique « religieuse » est plus simple, plus directe et sans doute moins riche que la valeur pastorale de la musique proprement liturgique. On peut donc conclure de ce passage que si la liturgie possède par elle-même une valeur pastorale, celle-ci ne peut jamais être séparée de l'efficacité théocentrique et cultuelle qui appartient en propre à la liturgie.

L'Encyclique passe ensuite en revue les différents genres de la Musique sacrée. Si elle donne, comme il est normal, la prééminence au chant grégorien, elle le fait pour des motifs qui font souvent appel à sa valeur pastorale. Les notes, soulignées par saint Pie X, de sainteté et d'universalité sont référées ici au bien spirituel des fidèles. Et en ce qui concerne l'universalité, il s'agit bien par excellence de « pastorale », si celle-ci doit, comme nous le croyons, se définir non seulement à l'égard de la fin dernière des personnes, mais à l'égard de leur appartenance à l'Eglise et de la conscience qu'elles en prennent de plus en plus, principalement par la participation à la célébration liturgique.

Une des vertus reconnues par l'Encyclique au chant grégorien tient à l'union admirable qui y est réalisée entre paroles et musique. « Ce chant, en effet, en raison de la convenance intime des mélodies avec le texte sacré des paroles non seulement s'adapte à celles-ci de la façon la plus étroite, mais encore est comme une traduction de leur sens et de leur vertu et insinue leur charme

(1) *Mediator Dei*, dans « Liturgie », parag. 525, A.A.S. 1947, p. 532.
(2) *Mediator Dei*, dans « Liturgie », parag. 520, A.A.S., p. 528.
(3) *Musicae Sacrae*, éd. « Musique de Liturgie », n° 22, A.A.S., 1956, p. 11.
(4) *Musicae Sacrae*, « Musique et Liturgie », N° 23 A.A.S., p. 11. « Immo ars religiosa Deo eiusque laudi ac gloriae provehendae etiam magis addicitur, cum nihil aliud ei propositum sit nisi ut operibus suis, sive oculis sive auribus oblatis, ad christifidelium mentes pie ad Deum convertendas plurimum conferat. »
(5) *Musicae Sacrae*, n° 28 A.A.S., p. 12: « Haec enim est sacraeliés musicaeliés dignitas, hoc sublime ejus propositum, ut voces sive sacerdotis offerentissive populi christiani Summum Deum laudantis pulcherrimis suis modulationibus suisque fulgoribus decoret et exornet, adstantium fidelium mentes vi quadam et virtute sibi innata ad Deum rapiat, liturgicas christianae communitatis preces vividiores ferventioresque reddat, quo validius, impensius, efficacius omnes Deum, Unum et Trinum laudare eique supplicare possint. »
(1) *Musicae Sacrae*, n° 29, A.A.S., p. 12 : « Angetur igitur sacraeliés musicaeliés ope honor ab Ecclesia cum Christo Capite coniuncta Deo Tributus; augetur etiam fructus, quem fideles, sacris concentibus moti, ex sacra Liturgia colligunt, et vita ac moribus christiano homine dignis manifestant, ut et ipsa cotidiana experientia docet. »
(2) *Musicae Sacrae*, n° 34 A.A.S., p. 13.

dans les âmes des auditeurs (1). » Ce point de vue sera développé avec beaucoup plus de compétence par d'autres rapporteurs. Mais je l'ai relevé parce qu'il me paraît d'ordre proprement pastoral. Le pasteur est celui qui se préoccupe de nourrir *(pascere)* les brebis. Or leur nourriture, c'est la Parole de Dieu. Un chant où la mélodie réalise une union aussi intime avec les paroles sera donc un chant éminemment « nourrissant » et pastoral. D'où cette insistance chez le Saint Père pour que cette union ne soit pas brisée. Et aussi cette application au chant grégorien d'une prescription trop négligée du Concile de Trente, pour que « les chanteurs et le peuple chrétien comprennent bien ce que signifient les paroles liturgiques liées aux mélodies musicales » (2).

Alors que la polyphonie peut « susciter de pieux sentiments dans les âmes des fidèles » (3), le souci de sauvegarder la valeur nourrissante et instructive des paroles amène une mise en garde contre des chants polyphoniques de mauvaise qualité « dont le style ampoulé et la redondance rendraient obscures... les paroles sacrées de la liturgie » (4).

Quant au chant populaire et au chant religieux dérivé des mélodies autochtones dans les missions, il est évident que les préoccupations qui ont inspiré au Saint Père des recommandations qui apparaissent je crois pour la première fois dans un document de cette importance, ces préoccupations sont éminemment pastorales. Il me suffit ici de l'indiquer puisque ces chapitres particuliers feront l'objet de deux séances du Congrès.

Avant de conclure, une remarque me paraît s'imposer. A plusieurs reprises, l'Encyclique parle de la valeur « apostolique » du chant sacré. Je ne pense pas que ce terme, dans la plupart des cas, ait une autre signification que celle de valeur « pastorale » que j'ai employée de préférence. Les deux mots peuvent en effet s'équivaloir. Les Apôtres ont été des pasteurs. C'est à Pierre que Notre Seigneur a dit : « Pais mes agneaux, pais mes brebis. » Si j'ai préféré éviter de parler d'apostolat c'est parce que, dans l'imprécision qui vicie trop souvent le langage moderne, on identifie souvent apostolat et mission. La liturgie n'est pas missionnaire. Elle est le culte célébré par les baptisés pour la louange de Dieu et l'édification de l'Eglise. Vouloir faire de la liturgie un instrument direct, immédiat, de conquête apostolique comporte un très grand danger : celui de vouloir adapter la liturgie à une mentalité profane. La liturgie est faite pour des initiés au sens non pas ésotérique mais chrétien de ce mot. De même le chant sacré, qui fait partie de la liturgie, n'a pas pour but direct de conquérir les païens. S'il s'assignait cette tâche, il risquerait d'être contaminé par la recherche de l'effet théâtral ou d'un pathétique trop humain. En faisant l'éloge des instruments de musique, l'Encyclique met cependant en garde contre un emploi de ces instruments « qui ne serait pas digne du culte divin et des saintes assemblées » (1). La musique sacrée doit réaliser un véritable apostolat non pas en cherchant à attirer les incroyants, mais en donnant à Dieu des assemblées chrétiennes qui s'acquittent avec joie et beauté de leur devoir de louange, qui, par là, s'enracineront dans les vertus chrétiennes; et de telles communautés, par leur rayonnement, attireront les incroyants à une religion qui leur apparaîtra à la fois vivante et belle. C'est ainsi que les praticiens de la musique sacrée exerceront « un véritable et authentique apostolat et ce sont les récompenses et les honneurs des apôtres qu'ils recevront avec abondance du Christ Notre Seigneur » (2). Le chant sacré, nous dit l'Encyclique dans sa conclusion, accomplit sa tâche tout d'abord à l'intérieur des églises à l'égard des fidèles : « Pour sa part, il rendra les fils de l'Eglise plus robustes dans leur foi, plus fermes dans leur espérance, plus ardents dans leur charité lorsqu'ils offriront au Dieu Un et Trine, exprimées en des chants pleins de dignité et en des chœurs harmonieux, les louanges qui lui sont dues dans les églises (3). » Ainsi que nous le disions en commençant, le chant sacré a une valeur pastorale parce qu'il contribue à développer chez « les fils de l'Eglise » ces vertus théologales qui, en les unissant à Dieu, accomplissent sa plus fructueuse et sa plus digne louange.

R. P. ROGUET,
Directeur du Centre de Pastorale Liturgique.

(1) *Musicae Sacrae*, n° 41 A.A.S., p. 15 : « His enim cantus, ob intimam modulationum convenientiam cum sacro verborum textu, non solum iisdem arctissime accomodatur, sed eorundem etiam vim atque efficacitatem quasi interpretatur, ac suivitatem audientium mentibus instillat. »

(2) *Musicae Sacrae*, n° 47, A.A.S., p. 17 : « Ut autem cantores populusque christianus recte intellegant quae liturgica verba modulationibus musicis illigata significent. »

(3) *Musicae Sacrae* n° 52, A.A.S., p. 18.

(4) *Musicae Sacrae* n° 56 A.A.S., p. 19 : « ne tales concentus polyphonici in templa inducantur qui ob tumidum quoddam et inflatum modulationis genus vel sacra Liturgiae verba nimietate quadam obscurent. »

(1) *Musicae Sacrae* n° 58 A.A.S., p. 20 : « ab huiusmodi conatibus potius abstineatur, quam ut opus cultu divino et sacris conventibus minus dignum proponatur. »

(2) *Musicae Sacrae*, n° 37 A.A.S., p. 14 : « verum atque germanum exercent apostolatum et apostolorum praemia et honores, pro suo quisque munere fideliter expleto, a Christo Domino copiose percipient. »

(3) *Musicae Sacrae*, n° 78 A.A.S., p. 25 : « atque adeo pro sua parte feliciter efficiat ut Ecclesiae filii firmiore fide, spe vigentiore, flagrantiore caritate Deo Uni et Trino in sacris aedibus debitas tribuant laudes, dignis modis suavibusque concentibus expressas. »

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES
SUR LA
MUSIQUE D'INSPIRATION RELIGIEUSE
AVEC EXAMEN DE QUELQUES
PRODUCTIONS CONTEMPORAINES

Problème

Un problème particulièrement délicat est sans aucun doute celui de la musique d'inspiration religieuse. Quand et pourquoi un ouvrage entre-t-il dans cette catégorie? Comment tel autre, écrit pour l'église, en reste-t-il tellement éloigné? Bien des commentaires ont été faits à partir de ces intéressantes questions, sans que pour cela de véritables conclusions en aient été tirées. Mais au fait, est-il facile de tirer ces conclusions puisque, selon le mot de Strawinsky, « rien dans le goût n'est absolu sauf le relatif »?

Tout de même, apparaissent, dès l'abord, deux sortes de musique : celle destinée à l'office et celle destinée au concert, quoique bâtie sur un argument religieux ou même sur un texte liturgique; c'est une certitude a priori. Mais dans la pratique il en est autrement car, en effet, ces deux sortes de musique ne répondent pas toujours au but qu'elles se proposent. Et nous croyons qu'il vaut mieux tabler sur la musique qui *paraît être* religieuse plutôt que sur celle qui *veut l'être*. Cela nous amène à faire une importante remarque : ici, bien des pages écrites pour le concert sont de véritables œuvres de musique religieuse tandis que d'autres, hélas fort nombreuses, écrites pour l'église, se révèlent vides de sentiment religieux, quelquefois même vides de sentiments tout court. Bien entendu, l'équation n'est pas aussi simple, car à partir de quel indice peut-on dire d'une musique qu'elle est ou n'est pas religieuse?

Indiscutablement la musique est de tous les arts celui qui a le plus d'influence sur l'être humain : sur son physique d'abord (sur son tempo physiologique); sur l'intellect ensuite; sur son moi profond enfin. Indiscutablement elle est sensuelle et sensorielle, ce qui est fort différent. Indiscutablement elle atteint l'âme directement, mais avec des intensités variables d'un individu à l'autre, et qui sont habituellement fonction de nombreux autres facteurs. Que peut-on dire de cette influence? En gros qu'elle est *centripète* ou *centrifuge*, c'est-à-dire qu'elle nous pousse, avec plus ou moins de force selon les cas, dans l'une de ces deux directions opposées : l'intérieur ou l'extérieur; en d'autres termes, qu'elle nous oriente vers la méditation et l'unité, ou au contraire, vers la dispersion et la multiplicité. Or, que demande-t-on à la musique religieuse sinon de nous pousser vers Dieu, c'est-à-dire vers le centre de nous-mêmes où il est (1) ?

Hegel disait ceci : « La musique ne doit pas représenter des objets réels mais doit faire résonner notre moi intime. » (2) C'est là une conception traditionnelle. Nous y ajouterons cet aphorisme de Georges Migot : « La musique et le silence sont les stades supérieurs de la pensée » (3), que nous livrons à la méditation des lecteurs.

L'on dit, par ailleurs, que « faire œuvre d'art c'était charger une matière d'un message spirituel ». Belle et juste définition. Mais il y a des nuances. Message spirituel ne signifie pas forcément message religieux. C'est, croyons-nous, de la *qualité* de ce message spirituel, c'est-à-dire de son pouvoir plus ou moins grand d'intériorisation, que dépendra l'orientation de l'œuvre vers l'art tout court ou vers l'art religieux; encore, cela est-il soumis à l'appréciation de chacun. Prenons pour exemple un de ces chants d'amour que l'on trouve dans le folklore pentaphone de l'ancien Pérou, chants si étrangement beaux, lents et tristes assez souvent. Il est bien le véhicule d'un message spirituel : joie ou douleur passant de l'âme de celui qui chante dans l'âme de celui qui écoute. Il n'en est pas pour autant l'expression d'une pensée religieuse. Telle monodie grégorienne par contre, tout chant d'amour qu'elle est, amour de Dieu surtout, mais aussi amour de l'artiste pour son œuvre (4), a une portée essentiellement religieuse,toujours dans le cadre folklorique bien entendu, puisque le chant grégorien est essentiellement folklore, on l'oublie trop souvent.

(1) « Le royaume de Dieu est au-dedans de chacun de nous. » Saint Luc, XVII, 21.
(2) Esthétique.
(3) Matériaux et Mentions.
(4) On connait les auteurs de certaines pièces grégoriennes.

Sur le plan technique

Dans le domaine purement technique, quelles différences découvre-t-on entre musique religieuse et musique profane? Cela est très variable.

Marina Scriabine, dans un ancien numéro de cette même revue, comparait le second Agnus de la messe du sacre de Machaut à un fragment de ballade du même auteur : écriture identique, procédés identiques, style identique. Puis, elle mettait en parallèle deux fragments de Jannequin, l'un tiré d'un motet, l'autre d'une chanson pittoresque : ici encore similitude totale. Elle en conclut que « c'est bien la même sève qui nourrit les deux rameaux de l'art sonore ».

Mais ce qui était absolument vrai aux XIV^e^ et XVI^e^ siècles ne l'a plus toujours été par la suite. Chez François Couperin le grand — mais c'est un cas extrême — on observe d'énormes fluctuations de style selon qu'il écrit pour la tribune de Saint-Gervais ou pour les concerts du roi. Combien est instructive, en effet, la comparaison de ses pièces d'orgue « consistantes en deux messes » avec ses pièces de clavecin, réparties en vingt-sept « ordres ». Le ton, la forme, les agréments en sont très différents. La fantaisie, souvent pittoresque et ironique, toujours exquise et bien ordonnée, fuse à toutes les pages dans l'œuvre de clavecin. On la trouve aussi dans l'œuvre d'orgue, mais maîtrisée sous un éclairage si différent, anoblie, entièrement dépouillée de ces gracieuses minauderies pourtant si chères à l'époque. Moins d'ornements, harmonies larges étagées par gros plans, mélodies quelquefois fort longues pouvant évoquer l'ampleur décorative d'un Rameau ou d'un Bach (tierces en Taille, par exemple), aucune de ces répétitions si nombreuses dans les suites de clavecin, répétitions venues tout droit de la musique de danse, emploi répété du fugato (2^e^ couplet du Gloria, 3^e^ de l'Agnus dans la messe pour les paroisses), sens de la fresque, c'est-à-dire de la couleur du détail en fonction du hiératisme de l'ensemble (plein jeu initial de la messe pour les couvents), telles sont les marques techniques que l'on relève dans son œuvre d'orgue. Tout se passe ici comme à une autre échelle. On n'en finirait pas d'admirer la maîtrise avec laquelle Couperin sait se plier aux exigences musicales et cultuelles de l'église, lui qui excelle, par ailleurs, dans la musique de chambre et de concert. C'est qu'il est un véritable compositeur de musique religieuse, au sens profond du mot, le seul en France pendant longtemps. C'est qu'aussi il est chrétien. Ne sera-t-il pas Chevalier de l'Ordre de Latran? Ne donnera-t-il pas sa fille aînée au couvent de Maubuisson? C'est qu'enfin il est plus, car un homme de génie seul pouvait écrire la première leçon de ténèbres ou la troisième. Ici, la définition du Père Lacordaire nous vient naturellement sous la plume : « Qu'est-ce que le génie », dit-il. « C'est une âme en qui l'imagination, l'intelligence et le sentiment sont dans une proportion élevée, et en équation exacte ». Elle s'applique parfaitement à l'auteur des nations et des leçons de ténèbres, parce que celui-ci sait toujours donner à ses œuvres la forme et l'esprit qui conviennent en même temps qu'il ne renonce jamais à toutes les caractéristiques de sa grande personnalité, principalement mesure et noblesse.

Pour une musique d'église

Dans ce même numéro des cahiers de l'*Art Sacré* tout à l'heure cité, le R. P. Florand, avec cette tranchante précision de termes et de pensée qui est la sienne, agitait justement ce problème de la personnalité du compositeur dans le cadre de la musique d'église. Il disait notamment « que parce qu'elle est une musique et qu'elle l'est même plus essentiellement que toute autre, la musique religieuse non seulement ne peut se permettre d'être insignifiante, mais encore n'a absolument pas le droit d'être impersonnelle. Non seulement elle doit avoir *de* l'expression, mais encore elle doit avoir *une* certaine expression ». Et plus loin : « Avoir quelque chose à dire, être le seul à vouloir le dire — du moins de cette manière — telles sont les deux conditions fondamentales de toute composition religieuse authentique. » Dans cette remarquable étude à laquelle nous prions le lecteur de bien vouloir se reporter s'il le peut, le R. P. Florand développe cette idée bien mieux que nous ne saurions le faire. Il insiste avec beaucoup de force sur la nécessité pour la musique sacrée d'être *authentique* et *originale*, et même, à l'occasion, de savoir être révolutionnaire, si cela est nécessaire, comme ce fut le cas pour l'ars nova au XIV^e^ siècle. Nous le suivons dans cette voie sans aucune restriction et nous y insistons à notre tour avec toute la force de persuasion dont nous sommes capables. Il n'y a pas, il ne *doit pas* y avoir de mur entre liturgie et musique contemporaine moderne. Rien n'est pire, explique-t-il encore, « que la sécurité des médiocres qui, de peur de faire irreligieux ou pas assez purement religieux, ne font rien qui compte. Croit-on que l'art échappe au péché d'omission? Au service de Dieu, tout au moins, une œuvre sans valeur est au-dessous de zéro. Elle offense le créateur... » Précisons que d'une façon générale, dans le domaine artistique, celui qui ne monte pas descend, celui qui n'avance pas recule. « En art, il s'agit d'être intéressant » écrivait Jules Laforgue (1). Et Max Jacob, de son côté : « Ce qui sauve l'art c'est l'invention » (2). Or, Max Jacob poète, se doublait d'un mystique, disons d'un chrétien farouchement convaincu, comme c'est le cas pour les tard convertis, et cette qualité donne tout le poids désirable

(1) Mélanges posthumes.
(2) Conseils à un jeune poète.

à la citation que nous faisons de lui. Etre intéressant, être neuf, propriété *sine qua non* de tout art vivant, à plus forte raison de toute musique mise au service du culte, si elle veut pouvoir assumer le rôle qu'on lui assigne, à savoir, créer un lien entre le *divin* et l'*humain*.

Ceci condamne sans appel tout un vaste répertoire apparemment affectionné de messieurs les maîtres de chapelle puisque couramment pratiqué, tout un vaste répertoire de niaiseries insipides ou écœurantes, que l'on ne peut même pas qualifier de théâtrales, tant elles sont négatives. Bien que nous nous réservions de parler plus loin de la musique contemporaine, nous devons d'ores et déjà signaler quelle est notre douleur, quelle est la douleur de ceux qui ont du goût et aiment l'authenticité, de voir tel maître de chapelle inonder les tribunes parisiennes d'une production aussi nombreuse qu'inane, où la nullité de pensée est véritablement absolue. Est-ce manque de sens critique de sa part? Est-ce paresse de la part des chanteurs d'église qui n'utilisent que ce qu'ils ont sous la main? Est-ce désastreuse incapacité du clergé qui se désintéresse de la question? Oui. Toutes ces raisons pour parts égales, et aussi le fait qu'il ne suffit pas de se croire un artiste pour l'être. Hélas, il n'est pas le seul en son cas. Tel vieux membre de l'Institut par exemple a étendu sa lamentable autorité jusque dans le domaine de la musique d'église où, il faut bien le dire, il brille encore moins qu'ailleurs. Bâtir des élucubrations sur Ave Maria ou sur Notre Père, ne signifie en aucune manière faire œuvre religieuse ni même simplement œuvre de musicien.

Résumons : mieux vaut pour le compositeur, construire une œuvre dont l'adéquation ne sera peut-être pas indiscutable, mais où il aura mis loyalement toute sa force de persuasion, tout son potentiel d'amour et de savoir technique, et qui aura par conséquent une certaine valeur esthétique, peut-être même religieuse, que se laisser aller avec une mollesse qu'on appelle parfois piété et la certitude de ne pas épouvanter les personnes dévotes, à écrire des poncifs vides de forme autant que de fond, ne lui demandant certes aucun effort, mais qui sont la négation intégrale de l'art. Comment croire que de telles œuvres, qui sont une forme offensante du *rien*, n'empêchent pas les fidèles de prier? Car prier c'est s'adresser à Dieu, donc à infiniment plus haut, ce qui nécessite quand même un minimum de précautions.

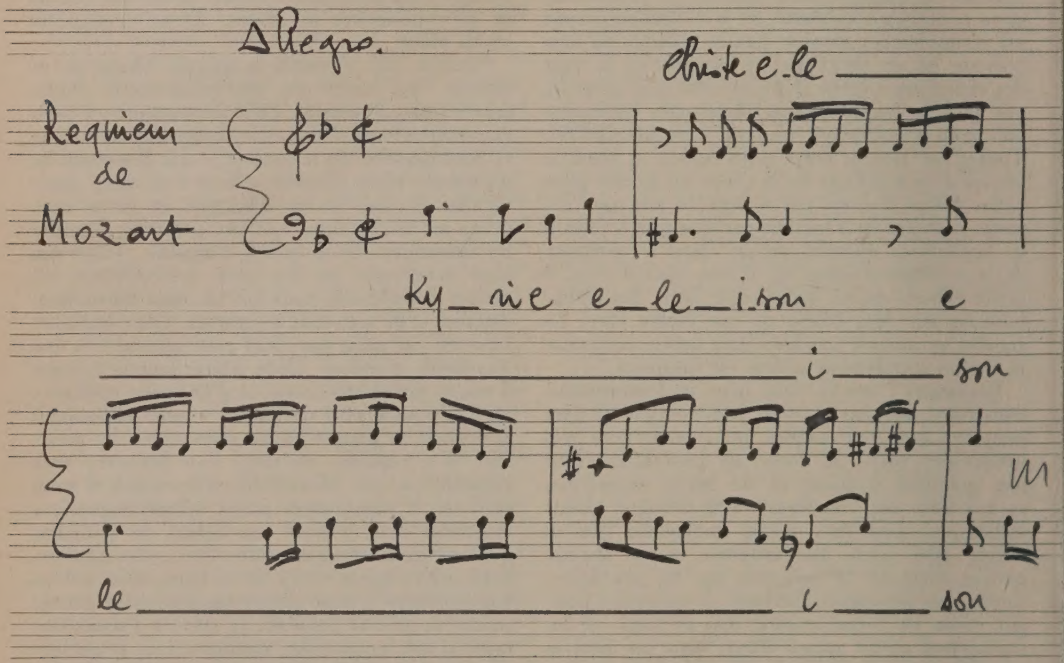
Coup d'œil sur le passé

Mais remontons aux régions où évolue l'artiste digne de ce nom, celui en qui « l'imagination, l'intelligence et le sentiment sont en équation exacte ». Nous avons vu chez Couperin de grandes différences entre style d'église et style de concert. En Italie, près d'un siècle avant lui, Claudio Monteverdi, l'inimitable grand maître, nous offre un exemple non moins probant. Il y a chez lui deux façons bien distinctes d'écrire la musique d'église selon qu'elle a une destination strictement liturgique, ou au contraire, une destination d'apparat comme bien souvent à Saint-Marc où se déroulaient de nombreuses cérémonies officielles. Ici c'est la polyphonie traditionnelle archaïsante (messes), là c'est l'éblouissant style vénitien concertant (psaumes, vêpres) employant et déployant tout l'attirail d'une instrumentation originale et recherchée ; l'intention est évidente. Mais ces deux styles, remarquons-le, ont leur correspondance exacte dans les œuvres profanes du maître de Cremone.

Il y a le cas Mozart, admirable entre tous. Quinze messes, des vêpres, des litanies, divers motets ne suffisent pas à faire de lui un compositeur d'église dit-on. Eh bien! détrompons-nous. Mozart était un grand croyant : ceux qui ont lu sa correspondance le savent. Et sa musique le révèle aussi.

Prenons par exemple la grande Messe en ut mineur qui nous est particulièrement chère, œuvre restée inachevée, qu'il avait promise à Dieu en remerciement de lui avoir donné une compagne et dans laquelle, on le conçoit, il mit beaucoup de lui-même. Nous prenons celle-là à dessein, parce qu'elle est une œuvre d'apparat et parce que, grâce au microsillon, elle est présente à toutes les mémoires. Oui, œuvre d'apparat, l'une des plus grandioses et des plus merveilleuses du maître de Salzburg, mais qui est aussi un sommet de grâce et de grandeur mystiques. L'art baroque, lorsqu'il est aussi pur (sic) peut atteindre à une incroyable grandeur. Cette œuvre inonde le cœur d'une si grande tendresse et d'une telle confiance qu'il n'y reste plus de place — momentanément au moins — pour d'autres sentiments. Et pourtant, à y regarder de près, l'on découvre avec stupéfaction que Mozart l'écrivit comme il avait écrit de si nombreuses pages symphoniques ou théâtrales dont il n'est pas besoin de souligner que leur destination est autre. Son opéra Zauberflote, écrit l'année même de sa mort, alors que sa vue intérieure s'était encore clarifiée et sa pensée encore épurée si possible, se situe à l'aboutissement d'une progression continue vers la perfection toujours plus haute, toujours plus simple. Il nous montre un homme plus calme, plus détaché, tourné vers l'intérieur et préoccupé par le problème de la fraternité humaine, qui ne peut plus écrire *que* de la musique religieuse. Car, en effet, au risque de choquer le lecteur irréfléchi, nous affirmons que cet opéra est gonflé de bout en bout d'un certain esprit religieux, grave et pur. Est-il besoin de citer les interventions du grand prêtre, ou les interludes instrumentaux, ou encore le duo des gardes écrit dans la plus pure tradition de Bach, avec un choral chanté par deux voix d'hommes se développant au-dessus d'une fugue austère et très belle? Partout la grande tonalité d'ut mineur; partout le même hiératisme d'autant plus impressionnant que les moyens mis en œuvre sont simples; partout la même noblesse d'accent; partout en un mot la même hauteur d'inspiration.

Ceux qui ne sentent pas circuler, à travers la partition, cet air raréfié des cimes n'ont peut-être pas la vie intérieure. Zauberflote, en dépit de son argument initiatique quelque peu discutable, est et reste un ouvrage d'inspiration parfaitement religieuse. C'est que la méditation de Mozart en cette année 1791 se fait plus profonde et lucide. L'approche de la mort donne parfois aux âmes supérieures une sorte de gravité qui étonne. Voyez le motet Ave Verum dont les quarante-six mesures sont pleines jusqu'au débord de la plus grande richesse intérieure jointe à la plus grande simplicité. Un homme prodigieusement croyant et prodigieusement chrétien pouvait seul l'écrire, car, selon la parole de Fra Angelico (et c'est la seule de lui, dit-on, qui nous soit parvenue), « l'art exige beaucoup de calme, et pour peindre les choses du Christ, il faut vivre avec le Christ ». Voyez maintenant le légendaire Requiem, resté lui aussi inachevé, et qui clôt son œuvre d'homme créateur comme sur un aveu, l'aveu d'une âme passionnément mystique qui arrive à ne plus s'exprimer que par le seul *fugato*. Le Kyrie surtout, dernière pièce entièrement écrite de la main de Mozart, est extrêmement frappant : merveilleuse fugue dont le sujet (Kyrie) et le contre-sujet (Christe) s'enchevêtrent sans cesse d'un bout à l'autre de la pièce avec l'aisance, la grandeur et le bondissement du Bach des cantates. Voilà comment écrit Mozart à la veille de retourner à Dieu. Il est vrai que toute sa vie durant il se servit du Fugato. Mais n'oublions pas qu'il se servit aussi du plain chant. Ne voit-on pas le huitième ton grégorien éclater curieusement dans son Jubilate?



Bien qu encore enfant alors, il s'affirmait déjà hautement dans la musique d'église. Oublions un instant les prodigieuses créations psychologiques qu'il fit au théâtre pour n'examiner en lui que le compositeur de musique religieuse : il fut *parfait* et *grave*. Que ceux qui n'en sont pas convaincus lisent ses messes brèves : pas de répétitions chevauchées brouillant les textes, pas de durées excessives distendant les offices, respect de la liturgie. Alors peut-on lui reprocher d'avoir employé le langage de son époque? Absolument non. Il est en cela semblable à tous les artistes de tous les temps, il est en cela semblable même à Palestrina.

Il y a un musicien qui touche Mozart de près, esthétiquement et affectivement parlant (on sait combien ce vieux maître aimait Wolfgang) et c'est Joseph Haydn. Nous devons à la vérité d'en parler car, semble-t-il, l'on a coutume, en dépit de toute objectivité, de le juger par trop sommairement. Veut-on lui reprocher, comme à Mozart, le langage de son temps? Veut-on lui reprocher sa verve, son esprit, sa joie? Croit-on sincèrement que ces qualités soient incompatibles avec la louange de Dieu? Non, bien au contraire; elles sont le juste corollaire d'une profonde reconnaissance au créateur de toutes choses. Du reste, le « bon papa Haydn » sait très bien, à l'occasion, mettre un frein à sa joie. Il n'est pour s'en convaincre que de jeter les yeux sur ses grands oratorios : la création ou les saisons qui abondent en pages larges et austères toujours marquées au coin par sa sympathique personnalité. Quelques lignes de G. de Saint-Foix nous tracent de lui un portrait

définitif : « Haydn possède l'âme saine et forte d'un paysan allemand. Il a le secret d'une reposante sérénité, car il possède la certitude sans trouble de la vérité religieuse. Il a aussi un indestructible équilibre et dans ses plus belles inspirations, des rappels subits d'une sorte de rudesse populaire. Malgré sa vie passée au milieu d'une cour princière, jamais, en effet, son origine paysanne ne vient à se démentir. »

Après lui nous abordons la période *romantique* où le courant des idées prend une orientation nouvelle. Cette période qui a vu naître et se développer des artistes aussi divers que puissants, cela dans tous les domaines, les a dotés d'une façon de dénominateur commun, par lequel la pensée religieuse s'exprime d'une manière particulière à cette époque, manière dont la sincérité ne peut être mise en doute, mais qui n'est probablement pas toujours très orthodoxe. La musique religieuse à ce moment s'écarte quelque peu de l'église et semble vouloir vivre de sa vie propre. Mais prendre les moyens pour la fin a toujours été une erreur, on le sait.

Beethoven, dans le final de sa IX^e^ symphonie, exalte la fraternité des hommes, magnifie l'élan du cœur humain vers « le père qui doit demeurer au-dessus des étoiles ». Sa conviction, son enthousiasme à lui, pourtant en butte à une vie misérable, passent irrésistibles comme un cyclone, avec une telle joie dyonisiaque que son sentiment religieux — c'est certain — est quand même d'une espèce particulière. Il est vrai que le titre de l'œuvre ne permet aucune critique à cet égard. « Etreignez-vous, ô millions d'hommes ! Et que ce baiser soit donné à la terre entière. Frères, au-dessus du firmament doit demeurer un père aimant. Vous prosternez-vous, ô millions d'hommes ! Sens-tu ton créateur, ô Terre ? Cherche-le au-dessus des étoiles car là-haut, il doit demeurer. » Chez Beethoven, encore plus que chez Schiller peut-être, un souffle immense emporte tout. Il y a la *missa solemnis* datant de la même époque, qui relève du même style symphonico-dramatique et de la même pensée héroïque. N'était le texte liturgique, elle apparaît ni plus ni moins religieuse que la IX^e^ symphonie.

Schumann a écrit de son côté peu de musique religieuse. Encore, n'offre-t-elle qu'un intérêt bien relatif. En ce sens, on ne trouve chez lui qu'une sorte de *coloration* en dépit d'une pensée toujours dense. L'on sait qu'en son âge mûr l'écriture contrapuntique le subjugua tout à coup, lui, l'artiste vibrant, hypersensible, déchiré par tout ce que la nature avait mis en son âme de contradictoire. Il sent alors le besoin de s'accrocher fermement à un solide, à quelque chose qui serait susceptible de rétablir l'équilibre. Il écrit des fugues. A ses élèves du conservatoire de Leipzig il enseigne la primauté de l'écriture horizontale. Il professe une admiration passionnée pour J.-S. Bach, « celui devant qui tous les autres ne sont que des enfants ». L'orgue le fascine. « Si vous passez devant une église, note-t-il dans ses admirables conseils aux jeunes pianistes, et que vous y entendiez jouer de l'orgue, entrez et écoutez. S'il vous est même permis de vous asseoir sur le banc d'orgue, essayez de placer vos petits doigts sur les touches et admirez la grandeur et la puissance de notre art. » Mais cette attitude est quand même très romantique. Aussi ne réussit-il que partiellement lorsqu'il veut évoquer, dans le quatrième morceau de sa belle symphonie rhénane, une cérémonie en la sombre et fascinante cathédrale de Cologne, cérémonie en l'honneur de l'archevêque récemment élevé au cardinalat. Le vrai Schumann est ailleurs.

Par contre Schubert, avec six messes et des motets, se montre assez dans la note, tant son âme est claire et simple, sa musique transparente et inspirée (1). Une naturelle sérénité chez lui est le plus beau don du ciel, paradoxe chez ce petit homme malheureux et génial, don qui fait que ses messes de style tout à fait symphonique ne sont nullement déplacées à l'église.

Quand il mourut, un jeune musicien français, dont l'influence se révélera énorme sur les générations à venir, avait vingt-cinq ans : Hector Berlioz. Bien que son œuvre (comme sa vie) puisse être schématisée en trois mots pittoresques : *quarante de fièvre*, il devait s'essayer aussi à la musique religieuse. Mais ses aspirations étaient autres. Au reste, doué d'une vaste intelligence il connaissait ses limites exactes. A vouloir forcer son tempérament, on ne réussit que rarement, et son monumental Requiem — il faut bien le dire — se sert des textes liturgiques comme d'un *scénario* : c'est une suite de tableaux effrayants ou paradisiaques mais toujours pittoresques et pleins d'invention. Exécuté lors d'une cérémonie officielle en la chapelle des Invalides (1837), il répond parfaitement à ce qu'on lui demandait pour une manifestation où l'esprit religieux côtoyait l'esprit laïque et l'esprit militaire : impressionner par la démesure. Le Te Deum est de la même veine. Le chœur de Pâques (Christ est ressuscité), dans la célèbre Damnation de Faust, n'est qu'un épisode théâtral symbolique opportunément placé là pour servir d'exposition au drame intérieur du docteur Faust. L'enfance du Christ, trilogie sacrée, est aussi du théâtre, mais du théâtre pour le concert cette fois. Quelques pages comme le repos de la sainte famille, d'une douceur évangélique, ou comme l'adieu des bergers, pastorale curieusement virgilienne, n'infirment point notre opinion. Berlioz, auteur des Troyens, de Roméo, de la Symphonie Fantastique, de la Symphonie Funèbre et Triomphale, de l'irrésistible Marche Hongroise, de cette grande messe de Requiem où quatre orchestres de cuivres disposés aux points cardinaux évoquent les terrifiantes fanfares du jugement dernier, Berlioz est l'homme des fresques épiques des cérémonies officielles, des grandes commémorations, par celui de la liturgie catholique.

---

(1) Tout le monde connaît son lied *Ave Maria* que de détestables arrangements pour chanteur de charme n'ont point réussi à salir.

Quant à son ami Franz Liszt — comment l'oublier puisqu'en 1865 à Rome, il reçut les ordres mineurs et dès lors se fit appeler l'abbé Liszt — son œuvre et sa vie sont gonflés d'une égale générosité, qui ne peut cependant faire oublier que la légende de sainte Elisabeth de Hongrie, le Christus, la messe de Gran, etc., ne sont, en définitive, que des poèmes symphoniques, et pas toujours exempts de quelque grandiloquence.

César Franck, au contraire, vécut fort modestement et toujours à l'ombre de l'église; son œuvre en porte la marque; ce qui le fit nommer, compte tenu de sa légendaire bonté, *pater séraphicus*. Son influence sur les jeunes générations d'organistes fut très importante et bienfaisante, non seulement par l'orientation de son esprit mais par les qualités profondes de l'homme. Et sa musique, à de rares exceptions près, est pour ainsi dire toujours sous-jacente à un sentiment religieux permanent plus ou moins explicitement exprimé, comme dans la symphonie en ré ou dans le quatuor à cordes par exemple. Chose curieuse, ce sont les œuvres a priori destinées à l'église qui sont en général les moins réussies. Quand cessera-t-on notamment de chanter cette *horrible* petite messe en la majeur actuellement entendue partout et qui est une offense à sa mémoire? On aime à penser que du haut du ciel le père Franck blâme ces maîtres de chapelle sans goût ni sens critique, pour qui estampille est critère de valeur... Nous savons qu'aucun compositeur jamais ne s'est soustrait à l'influence de son temps. Or, qu'exécutait-on dans les églises en ce temps-là? Les œuvres de Lefébure-Wély, pour n'en citer qu'un, pastorales et orages divers où un pittoresque exacerbé plaqué sur une pensée *absente* (si l'on peut dire), confinait au ridicule le plus inouï. L'organiste de Sainte-Clotilde est donc bien excusable d'avoir commis çà et là, au travers d'une œuvre riche et substantielle, quelques *péchés véniels* comme cette petite messe, mais, de nos jours, les musiciens d'église ne le sont pas d'avoir aussi peu de discernement...

L'Allemagne, en cette seconde moitié du XIX^e^ siècle, voit se développer, parallèlement au drame intégral de Richard Wagner, un art vaste et conservateur issu directement de Beethoven. Brahms écrit alors son Requiem allemand, Bruckner ses messes, son Te Deum..., œuvres fort prisées outre-Rhin mais que notre tempérament français a du mal à ne pas trouver inintéressantes. Ce Requiem allemand de Brahms n'est pas une messe des morts mais une suite de mouvements symphoniques avec soli et chœurs sur un texte de langue vulgaire commentant librement quelques phrases de l'Ecriture. Les influences de Beethoven et du choral protestant y sont mélangées. Quelques pages amples chantant la victoire de la vie sur la mort ne suffisent pas à neutraliser un ennui distillé sûrement par une esthétique *post-romantique* qu'aucun élément nouveau ne vient jamais éclairer.

Chez Bruckner le style pas trop disparate et les influences diverses, de Wagner surtout, se révèlent très gênantes, surtout si l'on considère qu'il a donné ses meilleures pages dans le domaine de la musique religieuse. Un mot doit être dit de Wagner dont l'ultime ouvrage *Parsifal* est l'aboutissement d'une épuration progressive de la pensée musicale, une puissante concentration vers l'intérieur. Bien entendu il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une œuvre religieuse, mais d'un drame à portée spirituelle et métaphysique, dont le sujet plonge en plein dans cette miraculeuse poésie des récits de chevalerie du Moyen Age. La *rédemption par le renoncement*, telle en est l'idée directrice, chère à Wagner.

Nous ne ferons que mentionner, parce qu'il est par définition rétrograde, le mouvement dit néo-classique dont Camille Saint-Saëns est le plus respectable représentant. Comme son confrère Gounod, organiste de longues années, il écrivit cantates et oratorios, rien qui vaille la peine qu'on s'y arrête. Sa Troisième Symphonie, cependant, où l'orchestre s'adjoint piano à quatre mains et grand orgue, fit sensation et reste très admirée. Convenons que le mélange orgue-orchestre est extrêmement impressionnant et que Saint-Saëns sut en tirer un parti réellement heureux.

Les grands styles

Ainsi, mis à part quelques points que nous traiterons ci-après, nous venons de survoler rapidement le chemin parcouru par l'art musical d'Occident inspiré de la grande foi chrétienne. Nous remarquons que dans les grandes lignes son développement est grossièrement parallèle au développement social, épousant, dans un cadre ethnique donné, les fluctuations de la grande foi médiévale, de l'humanisme de la Renaissance, de l'esprit philosophique aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, de la tempête romantique et de la décadence qui suit; mais aujourd'hui nous pouvons affirmer qu'un renouveau s'épanouit, très vivace.

Reprenant le problème posé au début de cette trop succincte étude, et fort de ce survol chronologique que nous y avons fait *grosso modo*, nous découvrons que la musique d'église se divise en deux branches :

1. la musique proprement *liturgique*,
2. la musique simplement *religieuse*.

Du reste, cette discrimination *définitive* nous est donnée par le Saint-Père Pie XII dans sa récente lettre encyclique : « Musicae sacrae disciplina ». La première, la musique proprement liturgique, est cette prière chantée que l'église a adoptée comme nécessaire et venue directement des anciens. Elle est son *patrimoine exclusif*. En dépit de sa lointaine origine orientale, elle a été entièrement assimilée et refondue par les chrétientés d'Occident. Elle est une forme de folklore. Nous l'appelons *chant grégorien*. La fonction créant l'organe, c'est de la liturgie même qu'elle est née, c'est à elle qu'elle a emprunté ses formes, c'est

d'elle qu'elle tient cette prodigieuse richesse où se décèlent en germe les grandes formes de l'art musical plus tard épanouies. Isochrone, alternant binaire et ternaire (pour les durées), le chant grégorien n'emploie que quatre modes dans leur forme authente et plagale (pour les hauteurs). De plus la fusion intime de la mélodie et du verbe est son phénomène essentiel. Et puis « en la consacrant à son service, l'Eglise lui a imprimé en permanence une direction spirituelle qui n'enlève rien à sa valeur artistique proprement dite mais qui le situe sur un plan supérieur où se rejoignent et se confondent le divin et l'humain en une synthèse merveilleuse qu'on ne trouvera nulle part réalisée à un tel degré. Il en résulte que le destin du chant grégorien est de nous conduire doucement *ab exterioribus ad interiora*, vers les régions secrètes de l'âme où tout est silence et où tout se résume en définitive dans la contemplation de Dieu ». C'est Auguste Le Guennant qui s'exprime ainsi dans son précis de rythmique grégorienne que nous ne saurions trop recommander aux lecteurs intéressés. Chefs de maîtrises, mais aussi chefs de chœurs, *chefs d'orchestres* et *compositeurs* y trouveraient, chacun pour un usage personnel, des notions dont l'évidence n'est pas toujours perçue (mais l'évidence n'est-elle pas le contraire de l'apparence selon Lanza des Vasto?) et capables de modifier profondément leurs conceptions esthétiques. Le chant grégorien s'avère donc comme la *seule* musique *liturgique*, c'est-à-dire *nécessaire et suffisante* à la célébration du culte. La raison en est qu'il apparaît comme *intemporel, universel*. Sur le plan symbolique son isochronisme de base évoque peut-être la permanence et la stabilité de tout ce qui touche à Dieu. Mais « il possède par excellence la note de sainteté au sens précis et objectif de ce mot, car il est *exclusivement* à l'usage liturgique ». Enfin, seul il répond à cette triple exigence stylisée par Pie XI dans Divini Cultus « voix du clergé, voix des chantres, voix du peuple », la participation des fidèles étant en effet, depuis les origines, la pierre fondamentale des célébrations liturgiques.

Il est curieux à présent de voir ce qu'en pense Jean-Jacques Rousseau dans son Dictionnaire de la Musique (1764). « En général la musique latine (il s'agit des motets) n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point chercher l'imitation comme dans la musique théâtrale, les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines mais seulement la majesté de celui à qui ils s'adressent et l'égalité d'âme de ceux qui le prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le chant est un contresens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût pour préférer dans les églises la musique au plain chant. » Rousseau, cette fois, fait preuve de lucidité, surtout si l'on tient compte du climat musical qui régnait alors à l'église.

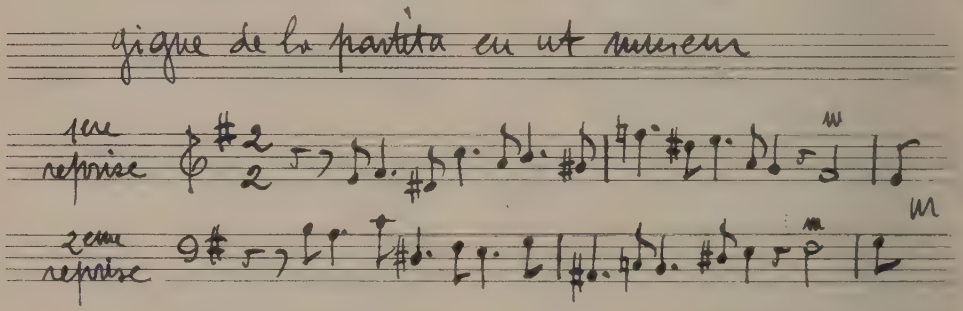
Mais ne soyons pas sectaires, ni puristes, car ceux-là, en général, ne veulent *rien faire* et rien *laisser faire*. La primauté absolue du chant grégorien ne veut dire en aucune façon qu'il faille se priver de la musique simplement religieuse, cette seconde branche de la musique d'église. Bien au contraire, celle-ci « occupe une place principale dans le déroulement des cérémonies et des rites sacrés ». Ce sont les termes exacts de la lettre encyclique de S.S. Pie XII. Aussi bien l'appellerions-nous musique *para-liturgique*. Elle laisse déjà au compositeur une certaine liberté de travail à partir des textes canoniques dont on connaît le merveilleux pouvoir d'évocation et la capacité poétique. Et c'est là que la personnalité de l'artiste entre en jeu au prorata, peut-on dire, de sa vie intérieure, car en effet, il ne suffit pas de *vouloir* écrire religieux pour qu'il en soit ainsi. Le Saint Père, dans cette lettre encyclique que nous citons encore parce qu'elle traite définitivement et intégralement le sujet, écrit : « L'artiste qui ne professe point les vérités de la foi ou s'éloigne de Dieu dans son âme et sa conduite, ne doit en aucune manière s'occuper d'art religieux : il ne possède pas, en effet, cet œil intérieur qui lui permet de découvrir ce que requièrent la majesté de Dieu et le culte divin... Au contraire, l'artiste qui a une foi robuste et une conduite digne d'un chrétien, en agissant sous l'inspiration de l'amour de Dieu et en mettant les dons qu'il a reçus du Créateur au service de la religion, au moyen des couleurs, des lignes ou des sons et de l'harmonie, fera tous ses efforts pour exprimer et traduire les vérités qu'il possède et la piété qu'il professe avec tant de maîtrise, de charme et de suavité. Cette pratique sacrée de l'art constituera pour lui comme un acte de culte et de religion et stimulera grandement le peuple à professer la foi et à cultiver la piété. »

Nous avons employé tout à l'heure, à propos du chant grégorien le mot *intemporel*. Celui-ci s'applique justement aux styles de musique que l'expérience montre comme étant les mieux adaptés à l'office : celui de Palestrina, celui de Bach. Les polyphonies palestriniennes ne sont si merveilleusement efficaces dans le cadre d'un *art para-liturgique* que parce que rien en elles ne se décèle de ce qui pourrait être le fruit d'une passade esthétique, ou simplement de sentiments instables, rien ne se trouve en elles de ce qui pourrait être suspecté d'excès, d'expression non motivé. Si l'émotion ne varie guère humainement, ce par quoi elle s'exprime au contraire se modifie sans cesse, cela énormément plus vite de nos jours qu'autrefois. Or ici justement l'écriture très linéaire, soumise aux lois strictes du canon et du fugato, à l'intérieur d'un modalisme plain chantesque, ce refus d'emploi de certains intervalles et accords, confèrent à cette musique une stabilité qui est la marque principale de Palestrina, et d'où résulte un climat essentiellement favorable à la prière en ce sens que celle-ci, louange, remerciement ou supplication, se trouve immédiatement sur un terrain qui lui est harmonisé. Disons que cette polyphonie palestrinienne *décorative* et *silencieuse* a la propriété de prendre comme par

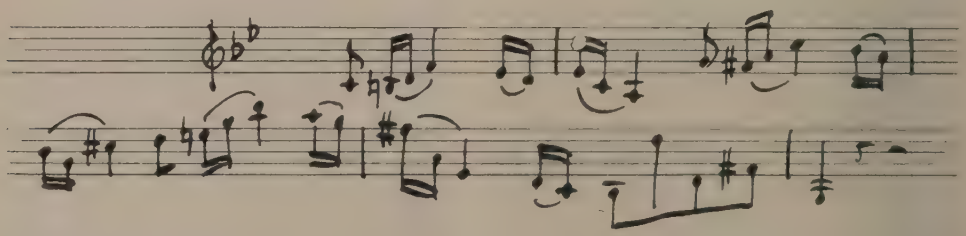
reflet la couleur dominante qui est dans l'âme de celui qui s'adresse à Dieu; curieuse propriété en vérité.

Nous avons dit *refus d'emploi* de certains procédés. L'acte créateur dans sa dernière phase, la réalisation, est en effet un *choix* parmi les innombrables éléments qu'offre le matériau sonore. Se priver volontairement de certains procédés ou éléments, c'est acquérir de la force (1), c'est avoir une maîtrise technique permettant d'exprimer autant avec plus de simplicité, c'est conserver de l'énergie en réserve (2), c'est encore par définition obéir à une plus grande pureté de style, c'est aussi pour le compositeur avoir une faculté de discernement aiguë. Voilà pourquoi le style palestrinien est paraliturgique par excellence.

Mais il y a Bach. Intemporel aussi est son art, d'une autre manière cependant, où la personnalité humaine du compositeur a une bien plus grande part. Et en cela il est déjà romantique. On attribue à Ravel cette curieuse idée que l'œuvre de Bach, embrassant la musique *tout entière*, mais se trouvant comme en marge d'elle, le développement de celle-ci, au double point de vue historique et esthétique, n'eût pas été modifié si le cantor n'eut pas existé. Il est bien évident que chez lui les styles français, italien, allemand se trouvent intimement liés, les écritures horizontale, verticale, aussi; il est bien évident que l'orgue, le chœur, l'orchestre, la musique de chambre sous toutes ses formes, l'ont tour à tour sollicité, et que dans chacun de ces genres, il a donné les pages les *plus* réussies, les *plus* équilibrées, les *plus* originales, les *plus* belles; il est bien évident aussi que dans le domaine instrumental — on l'oublie trop — sa curiosité et son esprit d'invention font penser à Léonard de Vinci. Ne s'intéresse-t-il pas aux travaux de son ami Silberman construisant des instruments modernes qui peuvent varier la sonorité selon le toucher de l'interprète? Ne construit-il pas un instrument nouveau la viola pomposa, différente des violes et des gambes traditionnelles ? Ne demande-t-il pas au hautbois, dans sa passion selon saint Luc, d'utiliser des sourdines en papier...? Il est bien évident que le chromatisme wagnérien apparaît çà et là chez lui et que les travaux d'un Schœnberg (qui l'eût cru?), d'un Webern même, s'y trouvent en puissance. Citons seulement la gigue de la partita en mi mineur dont la phase initiale est presque construite comme une série, avec son renversement après la double barre ; ou les fugues miroirs dans DIE KUNST DER FUGE, ou la superposition du sujet droit et renversé à la fin de la 5e fugue du même recueil (on pense au Spiegebild de Webern) ; ou ce canon en ré mineur qui est à la fois renversable, par aug-



mentation, et par moment contraire... Citons aussi de nombreuses mélodies de cantates ou ritournelles instrumentales employant presque systématiquement, et avec quelle logique décorative, le *changement de registre* si cher aux jeunes musiciens actuels depuis Webern. Un exemple entre cent autres, l'Agnus Dei de la messe en si mineur où la partie de violons ne cesse de voltiger. A la fin notamment, elle couvre deux octaves et une tierce en une mesure et demie. Tout ceci pour montrer que rien de ce qui est humainement possible en ce domaine n'a laissé Bach indifférent. Autre chose encore : un effet instrumental et psychologique saisissant consiste, sur l'orgue, à jouer



(1) « Grande est la force de celui qui désire, plus grande est celle de celui qui renonce. » R. Wagner.

(2) « Le secret de l'art c'est d'avoir une grande puissance et de ne s'en servir presque jamais. » G. Duhamel.

longtemps, très longtemps sur le même plan sonore, dans un tempo lent et sans jamais d'interruption. Messiaen, de nos jours, emploie volontiers ce procédé particulièrement impressionnant (combat de la mort et de la vie; le verbe). C'est un effet grandiose, possible à l'orgue seulement, dont les réserves d'air sont inépuisables, un effet qui coupe le souffle, qui évoque assez bien l'idée momentanée que l'on peut se faire de l'infini. C'est l'un des procédés simples par lesquels Olivier Messiaen a renouvelé le langage de l'orgue à partir de ressources jusque-là mêlées ou insuffisamment exploitées. Eh bien, Bach, singulièrement omniscient, s'est déjà servi de cet effet immense dans la partie médiane de sa fantaisie en sol majeur : polyphonie compacte, à cinq voix, absolument continue, sans aucune cadence conclusive ou suspensive qui vienne interrompre le discours, les périodes naissant et renaissant l'une de l'autre dans une perspective qui s'agrandit sans cesse, qui s'ouvre démesurément jusqu'au dernier accord, lequel, ô surprise! est une septième diminuée. L'on reste confondu devant tant d'invention et de sûreté. Bach a *tout fait*. Il a parlé le langage de *tous*. Mais il demeure avant tout un constructeur, pour qui l'équilibre est la première des nécessités. Et c'est bien sur cet équilibre que reposent sa prodigieuse puissance et son sens de l'intemporel. Chez lui « l'intelligence domine, note Norbert Dufourcq, mais elle ne va pas sans la sensibilité, car l'architecte est un poète auquel le langage symbolique est un précieux auxiliaire. En lui tous les instincts, toutes les tendances se font jour, toutes les forces s'équilibrent. Mais ni l'architecte ni le poète ne se peuvent comprendre sans le chrétien. Dans l'une ou l'autre œuvre, c'est l'homme de foi qui parle, le croyant qui s'élève, le mystique qui s'exalte ».

Résumons en disant que son œuvre est le jaillissement presque animal d'une vie intérieure peu commune (ne voit-on pas en la cathédrale d'Ulm la statue de Bach entourée de celles de plusieurs saints?) qui, bien que multiforme, apparaît essentiellement *une*. Et peut-être alors doit-elle d'être si bien placée à l'office, à cette *qualité* dont Saint-Exupéry disait « qu'elle n'a point de nom. Peut-être est-ce la gravité. Mais ce mot ne satisfait pas, car cette qualité peut s'accompagner de la gaieté la plus souriante ». En tout cas, si le chant grégorien est la seule musique *réellement* liturgique, la polyphonie palestrinienne et l'art monumental de Bach, ce cinquième évangéliste, sont assurément ses corrolaires les plus justes, les plus aptes à l'accompagner, pour les raisons que nous avons brièvement évoquées.

Coup d'œil sur le présent

Ceci nous amène alors à la production moderne et contemporaine qui s'avère assez différente en son esprit ou en ses réalisations de ce que nous avons examiné. Les esprits chagrins ont tort qui aiment à répéter que l'art actuel est en décadence : ils découvrent seulement par là leur ignorance en cette matière. Bien au contraire, il est plus vivant que jamais. Deux grands courants s'affrontent : celui des novateurs, celui des conservateurs, fait qui n'est guère nouveau assurément, mais qui prend un caractère de violence probablement exceptionnel par la multiplicité des tendances çà et là observées, et par l'apparence franchement révolutionnaire de quelques-unes d'entre elles. Mais, ne nous y trompons pas « l'apparence est le contraire de l'évidence », selon le mot déjà cité de Lanza del Vasto, et à y regarder en profondeur, l'on s'aperçoit une fois de plus qu'il n'y a pas *révolution* mais bien *évolution*, et que la parole de Renan est d'une véracité brûlante : « Les véritables hommes de progrès sont ceux qui ont un profond respect du passé. » Le courant dodécaphonique-sériel qui s'étend progressivement sur tous les pays d'Europe n'est que la phase actuelle d'une évolution de dix siècles. Et ne sont pas logiques ceux qui voudraient que cette évolution régulièrement poursuivie pendant ce temps ne continuât pas de nos jours. Tout comme la musique profane, la musique religieuse suit toutes ces tendances et nous offre, en fait, des réussites très variées. L'on observe également de sa part une sorte d'ingérence dans le domaine profane qui n'est peut-être qu'un juste retour des choses. Des œuvres comme la suite liturgique de Jolivet, la symphonie de psaumes de Strawinsky, les vingt regards sur l'Enfant-Jésus de Messiaen ou la symphonie liturgique d'Honegger — pour n'en citer que quelques-unes au hasard — en sont le témoignage. Ces œuvres, bien entendu, sont exclusivement destinées au concert, mais leur titre déjà indique combien les préoccupations de compositeurs, à tendances si diverses, vont vers ce qui leur paraît pouvoir amorcer authentiquement l'inspiration. Chez certains d'entre eux il peut n'y avoir qu'une attitude, un geste, ou peut-être une espèce de fascination pour ce qui est rituel (quel qu'en soit l'objet), mais pour la plupart il s'agit d'exprimer — une ou plusieurs fois dans la vie — les sentiments cachés que toute âme bien née porte au fond d'elle-même. D'autres alors, profondément croyants, laissent parler leur cœur et donnent tout naturellement des œuvres riches et belles, quel qu'en soit le style. Il va sans dire que bon nombre d'œuvres religieuses contemporaines nous sont inconnues, parce que l'édition en France en est rare, et l'exécution, souvent unique, passée inaperçue. De plus celles qui ont la chance d'être présentées officiellement au public ne sont pas toujours les meilleures — il s'en faut!

C'est ainsi que l'orchestre national de la R.T.F. nous permettait d'entendre, en mai dernier, le Requiem de Monsieur Inghelbrecht. Disons pour ne pas être sévère que c'est une œuvre mièvre dans les teintes rose bonbon, ne révélant aucune qualité religieuse ou musicale intéressante. L'art de *Claude France* dont se réclame Monsieur Inghelbrecht ne semble pas lui avoir laissé le secret du

quelque chose à dire, et c'est vainement que l'on chercherait en ce requiem une influence un peu profonde du merveilleux *Martyre de Saint-Sébastien*, ce qui, éventuellement, ne saurait l'excuser bien entendu. Debussy travaille ce Martyre de Saint Sébastien comme un maître verrier du XIII[e] siècle. La dure et riche précision du trait, la splendeur de la couleur rehaussent jusqu'à la douleur un sentiment aussi païen que chrétien, il faut le dire, mais tellement authentique, français aussi par cet alliage de rigueur pure et de sensibilité frémissante presque physique — tout comme les magnificentes verrières d'Angers ou de Chartres. Joie aiguë montant jusqu'à la blessure, lumière illuminant le vitrail bleu et rouge, le saint glorifie le Christ roi ! Voyez la splendeur qui ruisselle de ce grand chœur a capella vers la fin de l'ouvrage. Debussy se prend au jeu. La seule page en son œuvre où apparaît l'inspiration religieuse est éclatante de beauté.

Puis regardez, que de ciel bleu,
Que de sang rouge, au nom de Dieu,
Pour le remède de votre âme!
Amen.

Monsieur Ingelbrecht au contraire est terne et plat, ni païen ni religieux, rien.

Ce même orchestre nous donnait l'an dernier un autre Requiem, celui de Jean Rivier. On ne peut refuser à la partition une certaine grandeur, mais le *système*, toujours condamnable en matière d'art, le devient encore plus dès qu'il s'agit d'une œuvre à prétention religieuse, en fonction précisément de ce qui a été dit plus haut. Un parti pris constant de décalage dans les basses, d'harmonies parallèles et figées, procédant par déplacement, de tonitruants coups de grosse caisse, nous avait paru extrêmement fatigant et en tout cas impuissant à masquer un grand vide interne, vide de la même espèce probablement que celui de certaines musiques de l'époque versaillaise.:

A l'opposé exactement se situe le Requiem de Maurice Duruflé que nous avons eu le plaisir d'entendre plusieurs fois à Paris, et qui a été donné dans le cadre du congrès international. Sa caractéristique est qu'il utilise franchement et presque à l'état pur les mélodies grégoriennes de l'office des défunts, ce qui lui confère d'emblée une orthodoxie, une couleur et un calme particuliers. Chœur, soli, orchestre et orgue commentent symphoniquement ces mélodies, mais avec cette douceur propre à la foi chrétienne occidentale devant le problème de l'au-delà. L'auteur est organiste : il tire de là une organisation très claire du plan sonore. Il est chrétien, humble et convaincu : son œuvre l'est aussi, humble surtout, illuminée de l'intérieur, et elle doit beaucoup à sa sœur aînée, le Requiem de Gabriel Fauré.

Celui-là est bien trop connu pour que nous prétendions le louer encore : pas de thèmes grégoriens, pas même de modes grégoriens, mais seulement ce que l'on a appelé « le charme fauréen », comme un sourire mozartien très subtil, très français, un langage trop raffiné sans doute pour être goûté de tous, mais pur, pur comme la langue de Racine. La pureté n'est-elle pas la qualité la plus émouvante de la prière, avec la sincérité? Pureté, sincérité, élégance, c'est avec cela que Fauré chante le « Bon Dieu », un Dieu doux et bienveillant qui sourit à l'âme du pécheur, qui le prend par la main dans l'instant du grand passage. Et pourquoi ne pas citer le début de l'Agnus ou celui du Libera? Mais non. La partition entière y passerait. Chaque page est plus lumineuse, plus reposante que la précédente. *Lux aeterna* : voilà le Requiem de Gabriel Fauré. Et que dire de son si étrange quatuor à cordes, écrit peu de temps avant la mort ! La pensée y perd son volume extérieur au profit de son volume intérieur; à l'instar de l'écriture instrumentale elle se ramasse sur elle-même jusqu'à prendre la densité magique de certains minéraux très précieux. Combien sont déroutés par tant de sensibilité dans le classicisme, par tant d'intensité dans le repli sur soi (Fauré était sourd depuis longtemps), par tant de poids au travers d'une matière si légère, si dépouillée ! Voilà l'homme Gabriel Fauré.

Faute de place et de temps, nous passerons sur les œuvres de Poulenc, Martinon, Markevitch, Florent Schmitt, etc., souvent intéressantes certes, mais relativement très connues, pour nous arrêter précisément en quelques points importants sur Migot, Vandelle, Webern, Messiaen, plus importants du point de vue religieux.

Une place à part doit être réservée à Georges Migot, qui mène parallèlement à ses activités de compositeur, celles d'esthéticien, de théoricien de la musique (il est l'auteur d'un très curieux *lexique musical* et d'un enthousiaste *Jean-Philippe Rameau*), de peintre et de conservateur de notre grand musée instrumental du Conservatoire. La production de Georges Migot, qui est extrêmement importante (plus de 300 numéros d'opus, 240 heures de musique !) comporte — et c'est cela qui nous intéresse — tout un cycle d'ouvrages religieux, un cycle « christique » dit-il. Annonciation, nativité, sermon sur la montagne, passion, mise au tombeau, résurrection, ascension, à côté de formules plus généralement employées comme psaume, requiem ou cantate pascale. Il apparaît en cela comme le seul musicien peut-être ayant dédié à la vie du Christ exclusivement une série d'ouvrages si importante. Ce n'est qu'assez tard, en son âge mûr, que Migot *aborde* la musique religieuse, attitude qui révèle de la part d'un esprit aussi authentiquement croyant que lui, la connaissance parfaite et réfléchie des problèmes que pose cet *abord*. Les grandes fresques (certaines atteignent près de deux heures et utilisent de gros effectifs) sont fréquentes chez lui, concurremment à l'emploi également fréquent de la simple mélodie sans accompagnement. En effet il se réclame avec raison de la grande tradition française médiévale et renaissante : mélisme grégorien, ornement de luthistes, harmonie horizontale, contrepoint libéré du procédé fugato, accents librement distribués donnant au discours souplesse et balancement,

aération de l'écriture pour la pleine efficacité des harmoniques. Migot insiste beaucoup sur sa façon de manier non seulement les sons écrits, mais encore ceux qui ne le sont pas, résultantes supérieures et inférieures, procédé traditionnel du reste puisqu'un Rameau jadis, un Berlioz naguère, en tirèrent les prestigieux effets que l'on sait. Mais l'essentiel n'est pas là; il est d'abord dans les *valeurs humaines* et Migot parle volontiers du *message* de son œuvre. Le pianiste hollandais Iskar Arivo lui dit un jour ceci : « ...Mais votre musique à vous, ô maître, n'est jamais profane. » Cela nous paraît certain : le style religieux semble être son élément naturel, l'austérité l'apanage de son art.

La R.T.F. nous donnait l'an dernier la cinquième audition de son *Saint-Germain d'Auxerre* (écrit en 1946) dont le sous-titre délicieux « oratorio-chanson de geste » évoque pour nous une vieille tapisserie. Comme toujours le musicien écrit lui-même son texte : douze épisodes enchaînés « comme sur le linteau sculpté de l'abbatiale » retraçant la vie édifiante et mouvementée du saint évêque, certains pittoresques comme la scène de chasse, d'autres miraculeux comme la victoire de l'Alleluia, ou servant de commentaire décoratif comme la litanie d'Auxerre la transalpine. C'est une œuvre étalée, large, comme une tapisserie — le mot est venu à propos — qui frappe d'abord par un souffle très soutenu. Enorme effectif, trois chœurs et quatre solistes, seize parties vocales entièrement a capella mais écrits de manière à faire entendre, aux points voulus, flûtes ou bassons. Enorme durée : une heure cinquante. Grande difficulté d'exécution. Pierre Brecy écrivait à cette occasion « Il n'y a pas de meilleure façon de réveiller les pierres engourdies de nos cathédrales que d'y situer les manifestations artistiques complémentaires d'inspiration. Cet oratorio de Georges Migot fut écrit pour le cadre de la cathédrale; non seulement il y prend tout son sens sonore et spirituel, mais le cadre lui-même se pare d'une beauté retrouvée. » Et Marcel Beaufils de son côté : « Migot est un homme de son temps accordé aux dimensions mystiques du Moyen Age. »

Notre position est celle d'un observateur, non celle d'un critique, ce qui nous laisse assez de liberté. La critique en matière d'art est elle-même un art. C'est aussi une science qui a sa discipline et qui exige de nombreuses et fortes vertus, lesquelles n'existent que bien rarement dans la pratique. De plus il est vrai que « la seule chose valable en art est celle qu'on ne peut expliquer » — le peintre Georges Braque s'exprime ainsi — et l'on conçoit alors combien est périlleuse la position de ce qu'on appelle le *critique d'art*, aussi nous abstenons-nous de ces jugements personnels qui n'ont en définitive qu'une valeur assez nulle. Tout de même comment ne pas être *accroché* par ce qui sort de l'ordinaire, par ce qui révèle chez le compositeur un effort authentique et valable?

C'est ainsi que le 3 avril dernier, en l'église de Saint-Pierre du Gros-Caillou, il nous fut donné d'entendre — ô surprise dans le cadre de la musique d'église — plusieurs œuvres de Romuald Vandelle. Nous avons fait, depuis, connaissance avec cet homme très aimable que son poste actuel de chef du service des émissions symphoniques de la R.T.F. nous dispense de présenter. Ex-polytechnicien, ex-lieutenant-colonel de l'armée, il n'en poursuit pas moins des activités musicales diverses et continues. Premier secrétaire de la Revue Musicale en 1920 et violoniste, il pose les bases d'un quatuor à cordes avec lequel il se consacrera particulièrement à l'interprétation des œuvres de musique contemporaine, donnant des premières auditions de Schœnberg (2e et 3e), Bartok (2e et 3e), Koechlin, Tansman, Lourié, puis série de conférences et de concerts pour les cercles musicaux universitaires, en un mot un bel apostolat musical. Mais un destin tragique veut qu'en 1944 sa ferme soit incendiée et que la moitié de son œuvre soit ainsi détruite. Un autre compositeur seul peut mesurer la cruauté d'une telle épreuve. Une quarantaine d'œuvres lui restent maintenant : chœurs, orchestre, musique de chambre et religieuse. Celle-ci semble avoir toute sa dilection à en juger d'après les apparences : dix messes, nombreux motets, passion selon saint Matthieu, dialogues et oraisons, chemin de croix, Te Deum, etc. Tandis que ce Te Deum pour chœurs d'enfants, voix mixtes et cuivres, sera donné prochainement en France et en Allemagne, la messe *gaudent in cœlis* a été exécutée dans le cadre du congrès international en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Romuald Vandelle, qui professe une véritable passion pour Palestrina (on le comprend), veut un retour aux sources grégoriennes pour répondre aux directives du *Motu Proprio*, mais un retour selon l'esprit, non selon la lettre. Son chemin de croix pour orgue, que nous connaissons, utilise par exemple un langage tout à fait atonal, quoique non sérié, ni même chromatique absolu, mais articulé selon les polarités diverses. Il y a là en ce domaine une grande richesse d'expression possible, expression d'un ordre spécial il est vrai. A l'inverse du chemin de croix de Dupré, celui de Vandelle n'est pas *peinture* de la montée au Golgotha mais *moyen de contemplation*. Les quatorze pièces (datées de 1948) devaient être primitivement intercalées entre les méditations orales du Père Morel. Elles sont courtes. La musique seule importe, un peu à l'instar des chorals de l'orgelbüchlein. La registration, assez secondaire, est laissée librement au choix de l'exécutant, ceci est assez rare pour être souligné, de nos jours où le timbre a une importance capitale. Rendons hommage en passant à Noellie Pierront, la dédicataire qui fit preuve comme à l'ordinaire d'un goût très sûr en ce qui concerne l'interprétation et le choix des registrations. On sait d'ailleurs avec quels conviction et désintéressement elle sert toujours la musique contemporaine.

Nous avons été ce soir-là infiniment réconforté de voir que Romuald Vandelle a osé et réussi, tout en restant strictement dans le cadre de la musique religieuse, l'emploi d'un langage assez

actuel pour soulever encore bien des controverses. Mais l'expérience est concluante. Au reste, à dire vrai, il n'y a pas expérience. Il y a seulement un fait : il y a méditation, et méditation religieuse tout à fait propice à la prière.

Sur le plan technique la position du compositeur est la suivante : ne rien écarter des recherches musicales actuelles mais ne pas se priver pour cela des moyens traditionnels s'ils apparaissent adéquats « avoir une discipline bien plus mentale que formelle »; reconnaître une importance primordiale au style, à l'architecture et à la justesse d'une expression qu'il veut toujours *modérée*. Voilà, semble-t-il, une prise de position aussi franche que logique et qui répond exactement à ce que réclame un art d'église.

Le chemin de croix, sa seule œuvre que nous connaissions, nous permet de croire que Romuald Vandelle se rattache à cette sorte de classicisme en marge du monde sériel dont parle André Hodeir dans son très intéressant petit livre sur « La musique étrangère contemporaine (1) ». Celui-ci souligne justement que ce nouveau classicisme ne paraît pas être très vivace à côté du courant sériel qui, lui, grandit de jour en jour. Mais André Hodeir connaît-il les œuvres de Romuald Vandelle ?

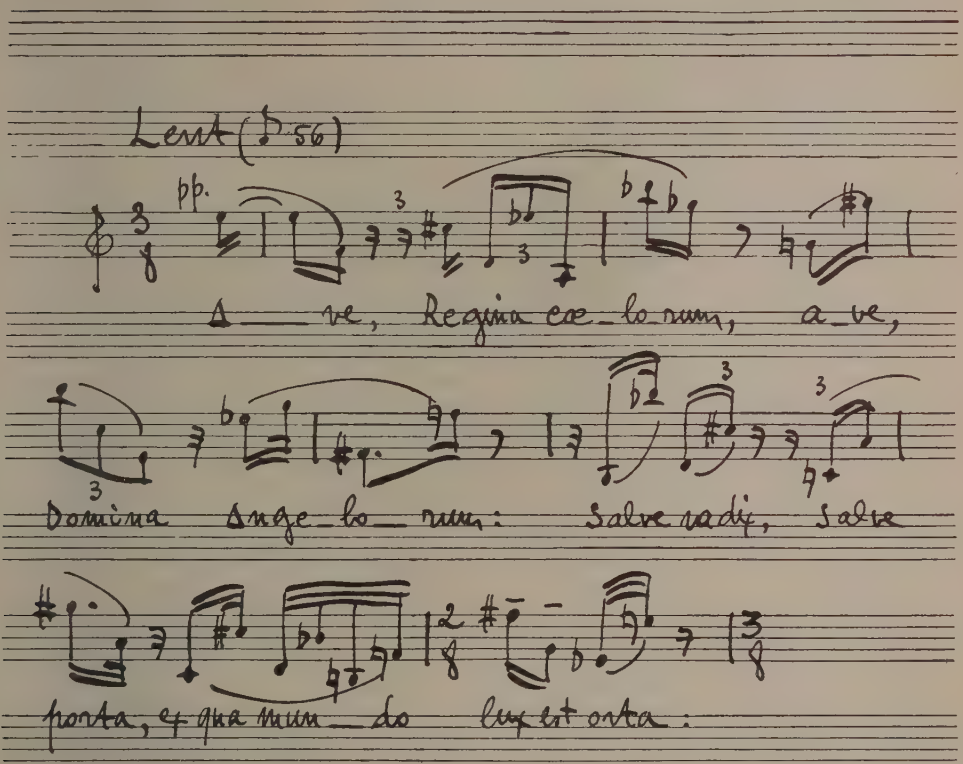
Et maintenant soulignons — cela est important — que ce dernier a connu et reçu les conseils d'Arnold Schœnberg lui-même et qu'il a traduit, dès l'année 1925, l'*Harmonielehre* du maître viennois. Cet ouvrage n'a jamais été publié en langue française. Souhaitons que cette lacune soit au plus vite comblée. Souhaitons également que les éditeurs de musique — sacrée ou non — fassent une fois effort et veuillent bien nous donner publication de quelques œuvres de M. Vandelle. La musique et l'office y trouveront leur compte.

Et puisque nous parlons de Schœnberg, force nous est de remarquer que les musiciens d'obédience sérielle ne se laissent guère tenter par la musique religieuse. Sans doute, la raison en est-elle moins l'emploi d'une *technique* nouvelle que le règne d'un *esprit* nouveau en matière d'art; car celle-ci suprêmement mathématique est le reflet de celui-là, essentiellement rationnel, et jouant sur le pouvoir du son pur. Cela est valable pour les jeunes compositeurs surtout, dont les tendances s'affirment de jour en jour plus clairement. Mais n'y a-t-il pas chez Schœnberg et chez Berg une tension parfois très forte entre l'emploi de la série (lorsqu'ils l'emploient) et leur tempérament profondément romantique voire expressionniste, tension qui peut être aussi bien source de beauté que de malaise? Oui, cette tension existe. Elle existe et ne doit pas être nécessairement considérée comme mauvaise et à rejeter. N'oublions pas que « l'art est un jeu. Tant pis pour celui qui s'en fait un devoir ». Ce jeu a naturellement ses règles. Et plus la règle est complexe plus on y prend d'intérêt; plus elle est sévère, plus l'artiste a de chance de se mieux exprimer. Ajoutons que le fait d'avoir un tempérament donné n'a que peu de rapports finalement avec celui de choisir telle ou telle règle, l'observation le montre souvent. Tout de même, l'accord parfait entre l'esprit et la technique se trouve réalisé pleinement chez Anton Webern, et c'est la raison principale, semble-t-il, pour laquelle les jeunes générations de compositeurs actuels se réclament bien plus de lui que du grand pionnier Schœnberg. C'est un phénomène curieux que de voir l'élève Webern croître devant son maître Schœnberg jusqu'à être en définitive le véritable chef de file. Chez lui, en effet, le langage sériel est un moyen *naturel*, le seul possible, alors que chez les autres, il est moyen acquis, par conséquent plus ou moins bien adapté. L'on arrive alors à cette découverte étrange qu'il est le seul musicien sériel à avoir créé des œuvres de tendance religieuse. Normalement, cela concorde parfaitement avec la pureté absolue de son effort créateur, avec la rigueur, et l'ascétisme de la route qu'il avait choisie, avec la dimension très abstraite de son univers sonore d'où le lyrisme n'est surtout pas exclu mais où il réside seulement dans la beauté, dans la perfection de la forme. De plus, Webern est le premier musicien à avoir *soumis le silence*, à l'avoir intégré au discours au même titre que le son, à l'avoir chargé d'une fonction primordiale. C'est là probablement son apport le plus troublant, et qui nous ramène sûrement au sujet de notre étude. Webern travailla seul, dans le silence et la retraite, complètement inconnu du public; il mourut aussi simplement qu'il vécut; mais aujourd'hui sa gloire ne cesse de grandir, et son influence s'avère décisive sur les générations montantes (Boulez, Stockhausen et les plus jeunes). Sa musique n'est pas, comme celle de Schœnberg, spécifiquement germanique. Elle contient un élément vivace de sensibilité latine et suit une certaine filiation passant par Debussy.

Les deux cantates pour chant et orchestre (entendues cet hiver au *Domaine Musical*), les trois chants opus 23, les cinq chants spirituels opus 18 pour une voix, flûte, clarinette, trompette, harpe et violon, les trois mélodies opus 18 pour chant, petite clarinette et guitare, sont d'inspiration religieuse plus ou moins nettement exprimée. Le premier des cinq chants spirituels, par exemple, est bâti sur le texte suivant : « La croix tu dois la porter jusqu'à l'endroit même où il a été martyrisé. Marie, elle, se tenait à côté et pleurait amèrement sur son Christ Jésus, ô mère, cesse de pleurer ! Le martyre est peu de chose, et le ciel est à moi. » Dans le genre lied on ne peut se tenir plus rigoureusement près de l'inspiration religieuse. Et voici l'entrée de la voix dans le troisième lied opus 18.

Le texte est intégralement celui d'une antienne à la Vierge que l'on chante aux vêpres et complies à certain moment de l'année. Prendre une antienne de la liturgie romaine comme support d'un lied, voilà qui n'est pas ordinaire et qui est assez révélateur du tonus spirituel du compositeur.

(1) Collection « Que sais-je? »

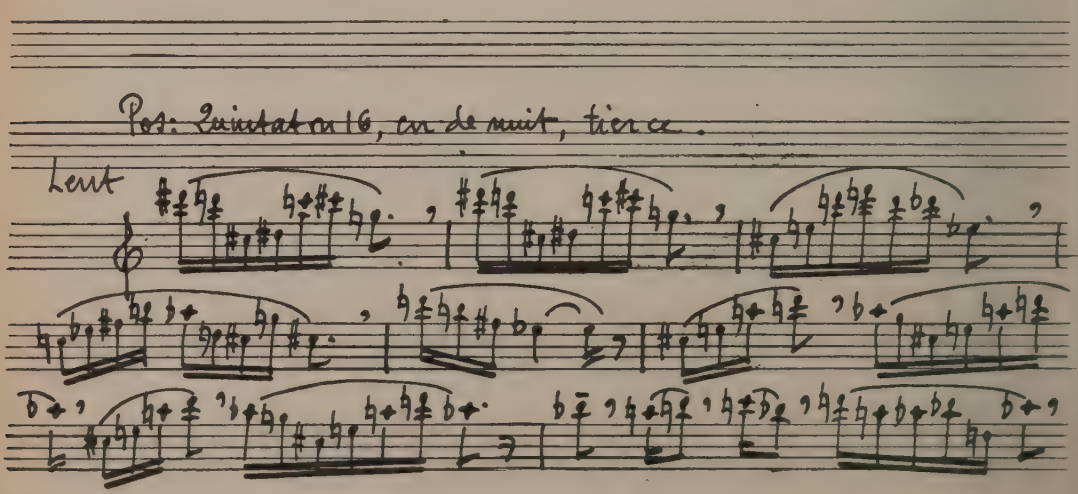
Nous avons gardé pour la fin celui qui, plus connu des lecteurs que les musiciens sériels, est sûrement la plus grande figure de la musique religieuse contemporaine, nous voulons dire notre

maître Olivier Messiaen. Il n'est pas question de reprendre ici les controverses passionnées dont il fut et dont il est toujours l'objet de la part des simples mélomanes comme des musiciens avertis, des ecclésiastiques comme des laïcs, des conservateurs comme des artistes d'avant-garde. Il n'est pas question de répéter ce qui a été dit tant de fois pour montrer si oui ou non il est un mystique, et dans quelle mesure sa musique est religieuse ou ne l'est pas. Pour nous qui avons été son élève des années durant, et qui avons tant appris de lui, nous savons bien ce qu'il est, et la lecture d'un merveilleux poète mystique comme saint Jean de la Croix, par exemple, confirme intégralement notre opinion. Nous laisserons donc le débat ouvert aux exégètes désœuvrés pour observer les faits tout simplement. Il faut remarquer d'abord que Messiaen, historiquement, est le continuateur de Debussy (ce que l'on ignore généralement); qu'ensuite il cherche des moyens d'expression partout où il croit pouvoir en trouver (rythmique de l'Inde médiévale, chants des oiseaux, folklore péruvien, plain-chant grégorien, poésie surréaliste, etc.) et qu'enfin une très grande partie de son œuvre est résolument d'inspiration religieuse (psychologiquement, littérairement ou formellement parlant). Il dit lui-même : « ...le plus grand nombre de ces œuvres s'attache à la méditation des vérités de notre foi catholique en puisant aux intarissables sources de la Bible, du Missel, des Pères de l'Eglise et de l'Imitation de Jésus-Christ. » Et d'une façon plus générale : « Je veux écrire une musique qui soit un acte de foi, une musique qui touche à tous les sujets sans cesser de toucher à Dieu. » Voilà qui est clair cette fois. Et il va plus loin dans cette voie que d'autres compositeurs : on pense à Bach écrivant un petit livre de Chorals dédié « à Dieu pour l'honorer, au prochain pour l'enseigner », à Beethoven, mettant ces mots en tête de son Kyrie de la Missa solemnis : « Venu du cœur, puisse-t-il aller au cœur », ou à Strawinsky inscrivant en exergue de sa symphonie de psaumes : « per gloria Dei ».

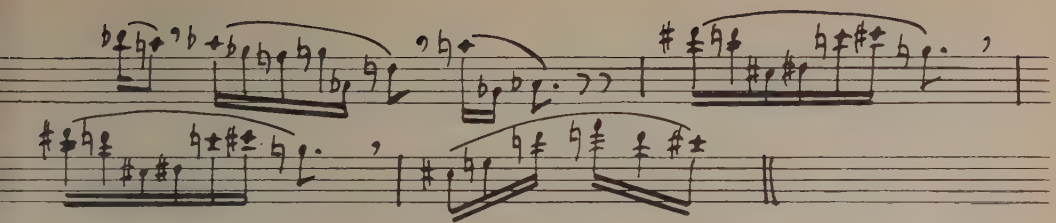
Parmi les œuvres d'Olivier Messiaen, les *petites liturgies de la présence divine* ont une place spéciale puisqu'elles furent sans conteste son premier grand succès, œuvre d'orchestre importante par sa durée et remarquable par son sujet. Dix-huit voix de femmes à l'unisson, cordes, martenot, piano, céleste vibraphone, maracas, cymbale

chinoise, tambour, tel est l'effectif qu'il emploie, transposition visible des formations instrumentales de l'Orient. Les sous-titres, *antienne de la conversion intérieure, séquence du verbe-cantique divin et psalmodie de l'ubiquité par amour* sont déjà révélateurs des formes littéraires et musicales qu'il emploie (on sait que, suivant en cela une mode très répandue, il écrit lui-même ses textes). Psalmodies alternant avec vocalises dans les formes traditionnelles du rondeau ou du morceau à milieu. La litanie, répétition incantatoire d'une formule mélodique, harmonique ou rythmique s'y trouve aussi, bien plus encore que dans les autres œuvres. Notons que psalmodie, vocalise et litanie sont les genres d'usage courant dans tout le répertoire grégorien. La présence dans l'instrumentation, de maracas et d'ondes martenot, a été vivement critiquée. L'on est en droit de se demander pourquoi un accessoire comme le maracas, parce qu'il est plus ou moins lié à ses origines exotiques, devrait être prohibé, alors même qu'une utilisation judicieuse non seulement est possible mais encore s'avère intéressante; et pourquoi il ne pouvait à sa façon participer à la louange de Dieu. Bien sûr nous avons affaire à une œuvre de concert et ceci autorise tout, mais à une œuvre entièrement axée sur Dieu; louange à sa triple présence : en lui, en nous, en toutes choses, qui donne le découpage en trois morceaux. Nous reviendrons sur l'emploi symbolique des chiffres par Messiaen. Çà et là dans le texte passent quelques échos du Cantique des Cantiques : « ...il est parti le bien-aimé, c'est pour nous; il est monté le bien-aimé, c'est pour nous... » ou « ...posez-vous, posez-vous comme un sceau sur mon cœur ». Toutes ces incidences disparates, il faut le dire, cette littérature naïvement surréaliste, mêlant les formules des plus usées du cantique saint-sulpicien aux rapprochements de mots les plus joliment inattendus, mêlant astronomie et botanique à l'amour mystique, n'empêchent pas cette œuvre d'avoir une magistrale unité de style et d'exercer sur l'auditeur une influence *très* probante. On peut aimer, ou ne pas aimer, on ne reste jamais indifférent. Œuvre pittoresque et forte, flamboyante comme doit l'être l'amour mystique.

Mais c'est bien dans les pièces d'orgue qu'il faut chercher le Messiaen le plus extraordinaire. Sa *Nativité* est trop connue pour que nous nous y arrêtions, cependant elle déploie une telle splendeur instrumentale que l'on reste étonné encore aujourd'hui d'un pareil renouvellement; et la plupart des œuvres d'orgue contemporaines lui doivent quelque chose. Quinze années se sont écoulées entre la Nativité et la *Messe de la Pentecôte*. Cette suite épousant les phases de l'office (entrée, offertoire, consécration, communion et sortie) n'a peut-être pas l'homogénéité de l'œuvre précédente, mais va tellement plus loin dans la recherche décorative des timbres et de l'écriture : rythmes grecs y voisinent avec chants d'oiseaux, staccato, goutte d'eau avec doubles résonances, et traits dodécaphoniques avec une organisation des durées assez particulière, laquelle trouvera son apogée dans le livre d'orgue. A côté de pièces assez minces comme les *langues de feu* (entrée) ou quelque peu doucereuses comme les *oiseaux et les sources* (communion) — et encore ces défauts sont-ils justifiables par la fonction liturgique des pièces — l'offertoire est l'une des plus belles et des plus bouleversantes choses qui se puissent écrire de nos jours pour l'orgue. Une phrase extraite du symbole de Nicée en est le titre : *les choses visibles et invisibles*, ce qui explique assez l'aspect déconcertant et gigantesque du morceau dont la durée est de douze minutes. Evocation de la création dans ce qu'elle a d'apparent et de caché, crescendos compacts et monstrueusement lents jouant sur les nerfs de l'auditeur, mais aussi découpage complexe et beaucoup d'air entre les passages dont certains sont à deux et même à une seule voix comme celui reproduit ci-dessous.

La variété des procédés employés découle de





l'idée générale, l'étrange multiformité de la matière sonore aussi. Et mieux que jamais revient à l'esprit le vers fameux de Baudelaire :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Les sonorités rares, les riches oppositions de plans, de densités de dynamismes, forcent l'imagination lui livrent formes et couleurs en mouvement, tandis que le symbolisme si cher à Messiaen ne perd pas ses droits, témoin cet ut grave de basson 16, tout seul aux claviers manuels — grognement de la bête, puissance des ténèbres — l'atmosphère générale est cosmique (peut-on s'empêcher de penser au *Sacre du printemps*, l'une des œuvres les plus riches et les plus significatives du XX^e siècle?). Elle prend dans le cadre d'un grand vaisseau un pouvoir étrange et très impressionnant, assez propice à la célébration des mystères puisqu'elle fait sentir combien est grand et incompréhensible celui qui se déroule à l'autel et combien nous devons rester pénétrés de crainte et d'admiration. Nous avons été l'un des tout premiers à jouer cette œuvre extraordinaire et notre enthousiasme alors n'a pas trouvé dans le public le répondant qu'il attendait. Mais le temps se charge bien vite de remettre toute chose en place. Aujourd'hui la messe de la Pentecôte s'assimile peu à peu. Dans les milliers de tuyaux qui constituent le corps d'un grand orgue, le vent est l'agent sonore naturel, merveilleux. *Le vent de l'esprit* (c'est le titre de la sortie) nous le rend préhensible, le fait tournoyer en bourrasque et passer en rafale, irrésistiblement. Comme il est dit aux Actes des Apôtres : un vent impétueux remplit toute la maison; toccata échevelée et brève spiralant autour d'un thème pris à l'offertoire. La prodigieuse nouveauté de ces musiques ne craint pas d'utiliser, on le constate, des procédés traditionnels comme le thème cyclique ou les accords arpégés, lentement dans le sens ascendant comme chez Bach (toccata en ré mineur) ou Franck (3^e choral).

L'œuvre suivante — et c'est la dernière que Messiaen ait donnée pour son instrument de prédilection — est le *livre d'orgue*, beaucoup plus évolué encore que la Messe de Pentecôte. Formé de sept pièces dont les titres ne laissent pas d'intriguer, et pour lesquelles il indique expressément la destination liturgique : *pièce en trio* pour le dimanche de la Sainte Trinité (toujours le symbolisme des chiffres), *les mains de l'abîme* pour les temps de pénitence, *chants d'oiseaux* pour le temps pascal, les *yeux dans les roues* pour le dimanche de la Pentecôte, etc. Ces titres étranges ne sont pas insensés mais simplement tirés de saint Paul ou des Prophètes. Ils situent l'ambiance de chaque pièce. Quant à la musique, elle est le fruit de toute une vie de recherches : interventions ingénieuses, valeurs irrationnelles, registrations imitées des chants d'oiseaux, sons-durées, personnages rythmiques, etc. C'est l'œuvre de Messiaen où l'élément rythmique est le plus travaillé et l'on sait quelle importance il accorde à cet aspect de la musique, évidemment primordial. Le livre d'orgue, d'une extrême difficulté d'exécution, est de la musique pure, abstraite; c'est la raison pour laquelle il s'adapte fort bien à l'office, en dépit de tout ce qu'il peut recéler en matière de recherches sur le plan technique. L'auditeur non prévenu aura besoin sans doute d'une certaine adaptation, mais celle-ci faite, il sentira ce que le génie créateur peut avoir d'impérieux lorsqu'il s'exerce de façon aussi franche et par le truchement de l'instrument le plus merveilleux que l'homme ait jamais inventé.

Par ailleurs, des œuvres comme le Tombeau de Titehouze de Marcel Dupré (et nous avons beaucoup d'admiration pour ce très grand maître) œuvres qui cultivent la tradition dans ce qu'elle a de plus stéréotypé et l'esthétique dans ce qu'elle a de plus laid, servent encore à rehausser les autres, celles qui portent en elles germe de vie et de vérité, comme ce livre d'orgue d'Olivier Messiaen.

Initiative

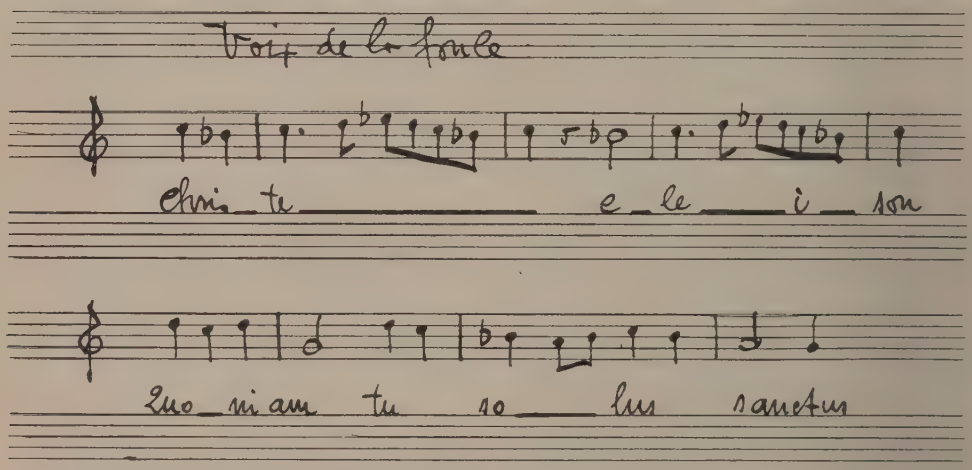
Il nous reste à mentionner en dernier lieu un aspect récent et particulier de la musique religieuse, essentiellement pratique et consistant à faire intervenir l'ensemble des fidèles en même temps que le chœur polyphone. C'est une idée excellente répondant enfin à ce que demande la liturgie, la participation des fidèles étant depuis les origines la pierre fondamentale de la liturgie, nous l'avons déjà expliqué. Le R. P. Gélineau, s.j., s'emploie d'ailleurs avec beaucoup d'autorité à faire admettre, et ensuite à généraliser plusieurs idées touchant ce sujet. Il y a là un renouveau à amorcer qui sera aussi bénéfique à l'art qu'à la liturgie et en tout cas directement issu des traditions les plus lointaines, c'est-à-dire les plus pures. Mais — on le conçoit immédiatement — le compositeur se heurte là à des difficultés énormes : Jacques Chailley a fait une tentative avec sa messe brève éditée l'an dernier. C'est une tentative sûrement réussie du point de vue litur-

gique mais sûrement ratée du point de vue musical. Le chœur, avec ses quatre voix mixtes traditionnelles, donne intégralement le commun *de Angelis* soit au soprano, soit à la basse (ou même exceptionnellement à une quelconque des autres voix) et la foule peut se joindre à ce *cantus firmus* puisqu'elle en connaît les mélodies. L'idée, on le voit, est bonne et simple, mais la réalisation de M. Chailley est gauche et sans style; elle n'est pas sans rappeler certain devoir d'élève au conservatoire. Il eût fallu, pour mener à bien pareille entreprise, un métier solide de compositeur, une grande maîtrise d'écriture et aussi beaucoup de goût.

Jean Langlais est beaucoup plus heureux avec sa *messe Salve Regina* écrite pour chœur d'hommes à trois voix, chœur de foule à l'unisson, deux orgues, ensemble de cuivres, et qui fut exécutée à Notre-Dame de Paris lors de la fête de Noël 1954. Voilà ce qu'en dit l'Abbé David Jullien : « Aux fidèles fut distribué un simple feuillet contenant les phrases mélodiques qu'ils avaient à chanter. Sans autre préparation qu'une répétition avant la messe, plusieurs milliers unirent leur voix à celles des chœurs, des orgues et des cuivres. Est-il un autre fait semblable dans l'histoire de la musique? »

Jean Langlais, qui se distingue essentiellement par un sens inné du grandiose, donne ici libre cours à son penchant. Il s'amuse visiblement, partant de la belle antienne Salve Regina du 1er mode qu'il traite librement, à bâtir une messe à l'échelle de la cathédrale. Masses abruptes, arêtes vives, gros plans opposés franchement, rafales du grand orgue déferlant dans la nef, groupes de cuivres, le tout alterné en *stéréophonie*. Les interventions de la foule, assez disséminées, se font *toutes* sur les deux mêmes mélodies, à une exception près, les paroles seules changeant selon qu'il s'agit du Kyrie, du Gloria ou d'une autre partie de la messe.

Donc, pas de difficultés de ce côté-là puisqu'en outre les contours mélodiques sont pris à l'antienne précitée. Le chœur d'hommes, lui, a naturellement une part plus active dans l'action : il prononce la plus grande partie des textes; et les



groupes de cuivres jouant chacun à l'unisson dans la plupart des cas ont pour fonction pratique d'imposer à la foule les mélodies à chanter et de lui redonner le ton chaque fois que cela est nécessaire. Les orgues servent de lien, et c'est sur elles que repose l'ensemble. Les cellules mélodiques sont courtes et simples, pour les interventions de l'assemblée surtout, avec une prosodie également très simple. Langlais a exactement saisi ce qui convenait en l'occurrence : fragments répétés, cuivres à l'unisson, contrepoints extrêmement schématisés, harmonies larges, orgues traitées *gros* en dépit d'un solo de cornet ou de cromorne. Quant au style proprement musical, il s'agit d'un faux Pérotin-Machaut-Dufay avec quintes à vide et doubles sensibles, parti pris destiné à rester en accord parfait avec le cadre de Notre-Dame et à donner automatiquement une grande rigueur décorative. Langlais précise lui-même « qu'il a voulu recréer l'ambiance poétique et religieuse du Moyen Age ». Avouons que l'accord est réalisé. Si l'œuvre n'offre pas un intérêt très réel sur le plan purement musical, elle s'avère en revanche une réussite sur le plan liturgique et montre la grande ingéniosité dont le compositeur est capable. De plus elle se pare d'une magnificence sonore étrange et grandiose, due au cadre pour lequel elle fut conçue, à la splendeur rouge et or des cuivres prolongés par l'écho, et à la voix si bouleversante du grand orgue de Notre-Dame. Il existe un enregistrement de cette œuvre réalisé par la maison Erato, qui est vraiment digne de tous les éloges, surtout si l'on songe aux énormes difficultés que soulevait la prise de son. L'ambiance

y est merveilleusement recréée jusqu'en ses plus petits détails : par exemple ce cliquetis particulier à la mécanique du grand orgue et qui rend sa *présence* encore plus fascinante. Présence oui, envoûtement même; et ne sent-on pas glisser à travers la musique ce courant d'air un peu froid si spécial aux grandes cathédrales?

Coda

Ayant évité au maximum les considérations techniques, nous espérons ne pas avoir dérouté le lecteur face aux problèmes délicats que pose l'art musical. Nous avons voulu attirer l'attention sur certains de ses aspects importants, tout en restant aussi objectif que possible. Nous espérons l'avoir intéressé et même l'avoir convaincu d'abord que « l'artiste sait beaucoup plus que le savant et qu'il révèle en son langage beaucoup plus que le savant ne peut révéler dans le sien » — ce sont les propres termes de Léonard de Vinci, lequel était *en même temps* homme de science et homme de l'art —; ensuite que l'artiste et son œuvre ne peuvent être dissociés, c'est-à-dire que la valeur de celui-ci détermine la valeur de celle-là; enfin que tous les moyens peuvent être bons pour servir à la louange de Dieu, pourvu qu'ils soient employés en parfaite connaissance de cause, avec sincérité et humilité.

Nous ne répétons pas ici ce qui a été dit plus haut, nous soulignerons simplement qu'une seule chose est impardonnable en ce qui concerne la musique sacrée : « l'irrévérence, oubli de la lettre et de l'esprit » pour employer le mot de Charles Bordes. Et l'irrévérence est aussi bien le fruit d'un manque de piété que celui d'un manque de métier, aussi bien le fruit de l'orgueil que celui de l'incapacité.

N'oublions jamais, nous compositeurs, ce que dit le psaume de David : « La louange et la splendeur précèdent le Seigneur, la sainteté et la magnificence ornent son sanctuaire. »

Guy Morançon.

DE LA LANDE
OU LA NOBLESSE INTÉRIEURE

« Ce fut donc sous de La Lande que notre Musique Latine parvint à ce degré éminent qui nous a fait tant d'honneur. Plusieurs de ses Motets ont des beautés si sublimes et si touchantes que l'on peut dire que qui que ce soit ne chante les louanges de Dieu avec autant de dignité et de noblesse. De La lande vous transporte au Ciel, il inspire pour la Divinité du respect et de l'amour (1) ».

Voici, exprimé dans le style de 1754, un jugement que nous ne songerons pas à contredire à une époque qui, peu à peu, découvre dans le patrimoine musical de la France des chefs-d'œuvre religieux dignes de figurer à côté des *Passions*, des *Cantates*, de la *Messe en si* de J.-S. Bach, des *Oratorios* de Haendel.

Il y a quelque dix ans, A. Cellier se plaignait amèrement de ce que fût délaissée l'œuvre du plus glorieux représentant de l'Ecole versaillaise : les vingt livres de la somptueuse édition de 1729, contenant quarante grands motets — sur les soixante-dix que le musicien aurait composés — dormaient en nos bibliothèques musicales, depuis que la Révolution avait mis un terme à leurs fréquentes exécutions au *Concert Spirituel*. C'est au même A. Cellier que nous devons la première édition moderne de l'un de ces motets, le *De Profundis*, qui marque le point de départ d'une redécouverte. L'un après l'autre, les Psaumes de La Lande reprennent vie en ces dernières années, divulguées par l'édition, le concert ou le disque. Notre admiration n'a fait que croître à chaque restitution et sans doute les motets que nous ignorons encore nous promettent-ils de nouveaux émerveillements.

Pourtant, chaque fois que nous entendons les premières mesures du *De Profundis*, nous ne pouvons nous empêcher de penser que le jour où de La Lande composa cette œuvre, il était particulièrement inspiré. Son exécution qui s'adapte à tous les cadres — ce qui n'est pas toujours le cas des œuvres religieuses de cette époque — que l'on écoute aussi bien dans une basilique romane qu'en la chapelle de Versailles, nous émeut toujours profondément.

Si nous attendons encore le musicologue avisé

(1) D'Aquin de Château-Lyon. Lettres sur les hommes célèbres. Amsterdam 1754, p. 93-94.

qui consacrera son temps à l'étude de l'homme et de l'œuvre, pour en tirer la biographie à laquelle a droit un artiste de cette envergure, les documents qui sont d'ores et déjà publiés (1) nous permettent de nous faire une idée du personnage, et, partant, de mieux comprendre sa musique.

Lorsque nous lisons dans la préface de l'édition de 1729 que « M. de la Lande fasoit ses délices de la lecture des Pseaumes, et on luy a entendu dire plusieurs fois que les expressions en étoient si variées, si touchantes, si majestueuses, que de les lire et en être ému étoient une même chose... », devons-nous nous étonner de la portée de sa musique, d'une musique qui cherche à serrer de près le texte sacré, ainsi que nous essaierons de le prouver en nous appuyant sur des exemples concrets ?

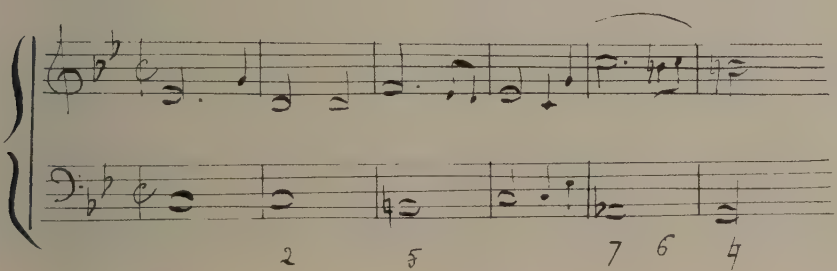
Le motet dit « versaillais » se présente à nous sous un double aspect : d'une part les chœurs, parfois introduits par un prélude instrumental, d'autre part, les soli, récitatifs ou airs, confiés à une, deux, trois ou quatre voix dialoguant avec un ou plusieurs instruments solistes.

Nous laisserons de côté ce deuxième aspect, plus caractéristique d'une époque que d'un auteur, et dont le caractère religieux est démenti le plus souvent par une parenté avec la musique d'opéra, pour nous occuper plus précisément des chœurs en lesquels de La Lande a mis le plus intime de lui-même. Les versets que de La Lande a choisis pour les méditer plus profondément, par le truchement d'une masse chorale sont : le premier, *De profundis clamavi ad te Domine, Domine exaudi vocem meam ;* le huitième, *A custodia matutina ;* le neuvième, *Et ipse redimet Israël.* En outre de La Lande clôt son motet par un diptyque choral, aux deux volets constrastés sur l'antienne *Requiem eternam* et son verset *Et lux perpetua.*

Si la liturgie des défunts fait appel à ce psaume en lequel l'espérance prend le pas sur la pénitence, c'est afin de faire comprendre au chrétien la confiance qu'il doit avoir en un Dieu rédempteur. De La Lande, en chrétien qu'il était l'a bien compris et l'œuvre qui s'inscrit entre la lente introduction instrumentale qui sonne au plus grave des cordes et le glorieux chœur figurant la « lumière éternelle » fournit au texte sacré son plus juste commentaire. Il n'y a point ici comme dans le *Regina cœli* ou le *Sacris solemniis* de réminiscences grégoriennes, mais, comme le fera Bach trente ans plus tard dans ses cantates, « De La Lande nous donne l'impression de revivre le texte du *De profundis*, pour en extraire le sens profond et nous en offrir un commentaire réaliste, objectif et orant (1) ».

En veut-on des preuves ? L'analyse du premier chœur nous apporte à ce point de vue d'éclatantes lumières. Dès avant l'apparition de la voix de basse qui exposera le premier verset du psaume, le prélude instrumental nous plonge dans l'atmosphère de la prière. Quelques mesures et le climat est créé. Comment ? Par la tessiture grave dans laquelle évoluent les violons, par les intervalles mélodiques de la partie supérieure, surtout par l'harmonie : trois accords dissonants dans les cinq premières mesures tendent à traduire les inquiétudes de l'âme pécheresse.

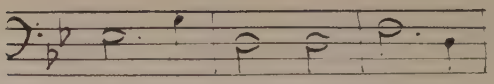
Dès la cinquième mesure, la tessiture change,

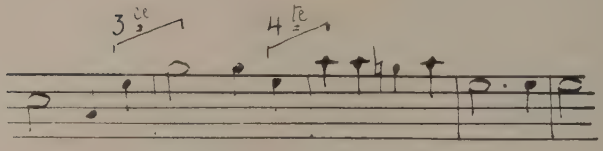


monte d'une octave et achève de s'éclairer à la mesure suivante par l'arrêt sur l'accord majeur de la dominante. Quelques mesures encore et voilà qu'intervient le soliste, une basse, qui entonne sur le thème précédemment exposé les premières paroles du psaume. Le thème s'adapte parfaitement à la prosodie latine du texte, insistant volontairement sur tel mot, sur le mot « clamavi » par exemple, la quarte de la seconde invocation renchérissant sur la tierce de la première, tandis que le mot « Domine » demande à la répétition d'une même note toute sa stabilité.

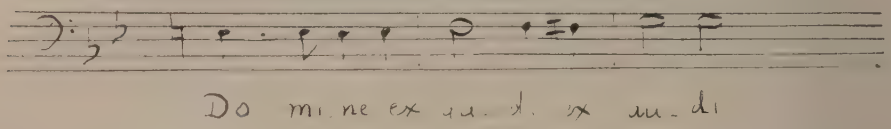
(1) Notes et Références pour servir à une histoire de Michel-Richard De la lande, établies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de documents inédits et suivies du catalogue thématique de l'œuvre, publiées par M. Benoit, Marie Bert, S. Spycket, O. Vivier, sous la direction de N. Dufourcq. — Picard, 1957.

(1) N. Dufourcq, *op. cit.*, p. 29.

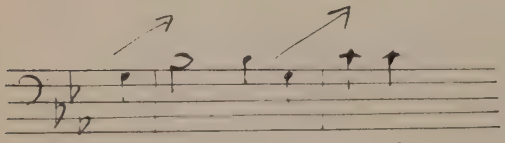


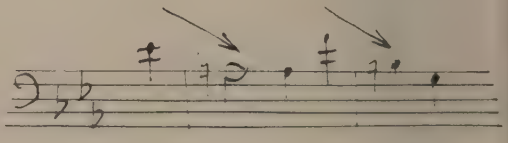


Plus loin, le chromatisme ascendant de la mélodie conférera un certain pathétisme au mot « exaudi », puis ce procédé du redoublement cher à de La Lande attribuera un intervalle diminué et descendant cette fois sur le même mot.



Le rapprochement de ces deux mots « clamavi » et « exaudi » dans le commentaire musical que leur attribue respectivement de La Lande est source de méditation : l'homme *crie* vers le Seigneur et le Seigneur *écoute* son appel. La clameur humaine est une tension vers le haut, tandis que descend vers nous la sollicitude divine. Les intervalles choisis ont pour but de symboliser cet échange entre le plan humain et le plan divin. Ce symbolisme est-il conscient ou inconscient chez cet homme dont les contemporains nous révèlent la profonde vie intérieure ? Sur ce terrain, il convient d'avancer avec une extrême réserve...

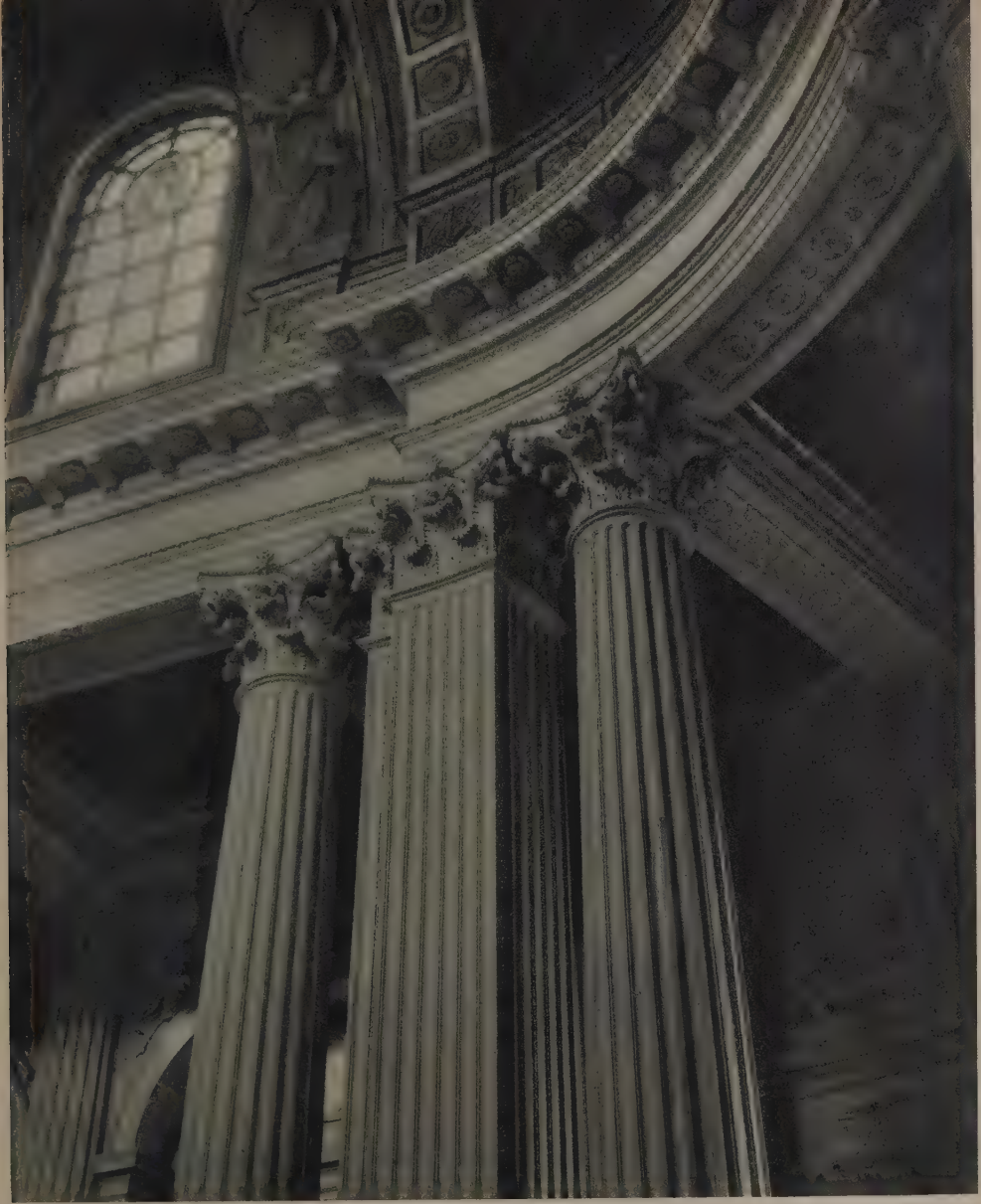




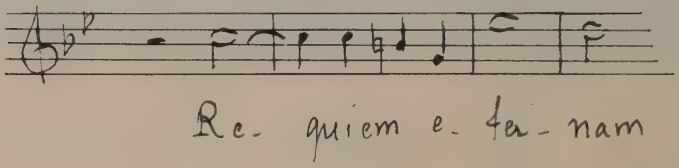
Lorsque le soliste se tait, les cinq voix du chœur entrent à leur tour, chacune en son temps, pour ne se réunir verticalement que sur le mot « clamavi ». Il faut avoir soi-même mêlé sa voix à ce chœur pour en mesurer toute l'euphorique plénitude. L'écriture chorale s'épanouit là dans toute sa magnificence, dans la beauté des contrastes entre petit et grand chœurs, dans le respect de l'accent tonique, dans l'élan de toute la phrase.

∴

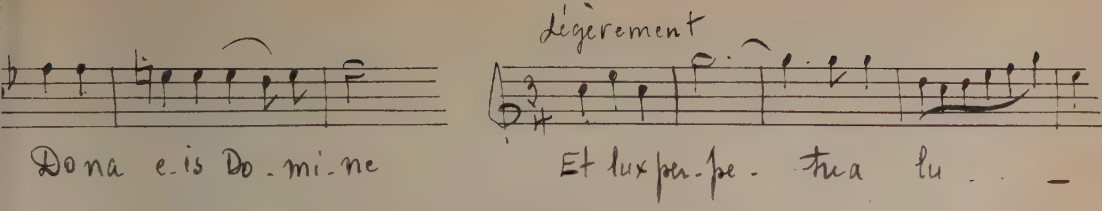
Les mêmes remarques s'appliquent au dernier chœur de l'œuvre, cet inimitable *Requiem eternam* : prélude symphonique d'une belle écriture où abondent les dissonances savamment amenées, préparant l'entrée du chœur. Le thème, là encore, se moule remarquablement sur les paroles :



Versailles

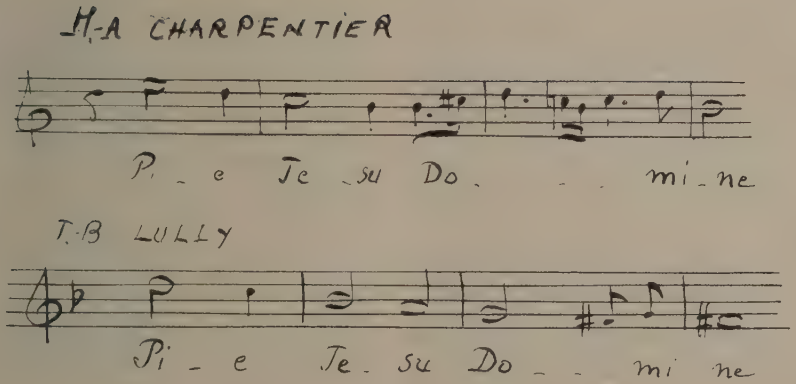


Le chevauchement des dissonances confère une intensité sans pareille à la supplication du chrétien réclamant pour ses frères le repos éternel. Le thème par sa configuration syncopée et tourmentée n'est pas exempt d'une angoisse que la polyphonie complexe rend plus évidente encore, mais que l'élément qui recouvre les paroles « Dona eis Domine » tempère. C'est ce dernier élément qui peu à peu installera une atmosphère de libération et amènera le joyeux « Et lux perpetua », majeur et de mesure ternaire, presque dansante.



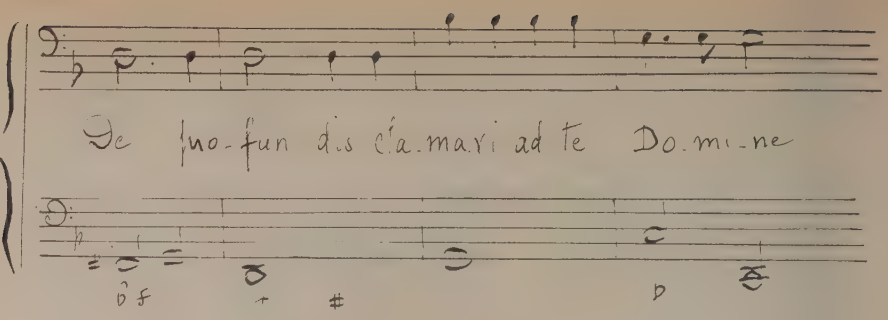
Est-il besoin d'insister davantage, de vanter les mérites de pages qui soutiennent la comparaison avec les plus belles œuvres contemporaines des écoles étrangères? Jusqu'à ces derniers temps, de La Lande nous apparaissait comme le champion d'un style, à l'égal d'un Lulli, d'un Bernier et d'un Blanchard. De fait, nous l'avons dit, les airs, les récits parfois empreints, il faut bien l'avouer d'une certaine monotonie, ne se signalent pas par une grande originalité et pourraient difficilement être attribués à tel musicien plutôt qu'à tel autre.

Certaines formules mélodiques même se retrouvent d'un compositeur à l'autre — fussent-ils aussi éloignés l'un de l'autre que l'étaient Lulli et Charpentier — lorsqu'il s'agit d'illustrer les mêmes paroles.



En compensation, chaque jour s'affirme davantage la personnalité du Surintendant de la Musique du Roi, lorsqu'il s'agit des chœurs : De la lande nous apparaît bien comme le maître incontesté du motet versaillais, non seulement par sa science de l'écriture mais par sa compréhension des textes.

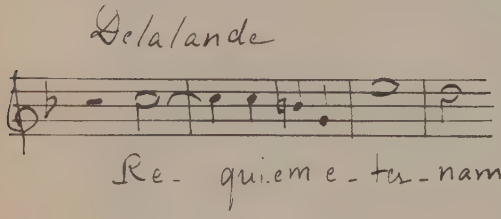
Rapprochons de son *De Profundis* celui que J.-B. Lulli écrivit quelque six années auparavant (1683):

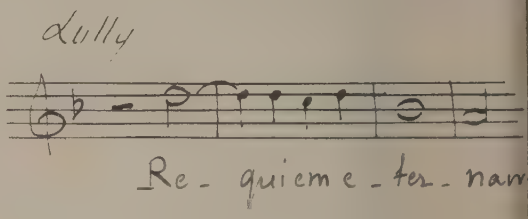


Nous y trouvons même prélude orchestral amenant pareillement l'entrée de la basse, mais combien nous paraît banal le thème choisi! L'écriture est verticale, très consonante, peu modulante comparée à celle de de La Lande et il ne semble pas que Lulli ait été, le jour où il composa ce psaume, aussi heureux qu'en écrivant le *Dies Irae*.

Plus convaincant pourtant, le chœur « Requiem eternam » dont le rapprochement avec celui de de La Lande n'est pas sans révéler certaines analogies.

Le thème en premier lieu :





puis l'entrée des voix, les dissonances, plus fréquentes que dans le premier chœur. Sans aller aussi au fond du texte que son émule, Lulli nous laisse là une page qui n'est pas à négliger.

Malgré l'immense réputation dont a joui Lulli de son vivant et même après sa mort, le XVIII^e^ siècle rendait déjà hommage à celui qui avait pris sa place dans le cœur du souverain de La Lande, qui, « quoique dans un autre genre, peut être comparé à Lulli et semble même l'emporter sur lui à quelques égards... Je ne parle pas de l'avantage de travailler pour le Temple du Seigneur, car rien n'est au-dessus de la gloire d'un musicien qui excelle dans cette sorte de composition, et qui fait retentir les voûtes du sanctuaire de l'assemblage de ses accords. De La lande sentit toute la noblesse de cette fonction et il nous la fait sentir dans ses ouvrages. Tout y est grand, relevé, majestueux, sublime... (1) ».

Le même chroniqueur, qui, par ces mots, place chacun des deux musiciens dans le domaine où il s'est le mieux illustré, bien que l'un et l'autre aient écrit de la musique religieuse et de la musique profane, dit encore : « Or le tems où vécurent Lulli, la Lande, et quelques autres, est le tems où la Musique, au sentiment des connoisseurs, a le plus approché de ce bon goût, de ce vrai qui ne vieillit point (2) ».

Combien prophétique nous apparaît ce jugement que deux siècles n'ont pas réussi à infirmer, bien au contraire. Plus encore que la Chapelle pour laquelle ils ont été composés, les motets de La Lande ont gardé une jeunesse étonnante et la langue que parlait jadis le musicien officiel de Louis XIV risque d'être entendue et comprise par les générations à venir, de plus en plus assoiffées de vérité.

Sylvie SPYCKET.

(1) Bollioud de Mermet, De la corruption du goust dans la musique françoise, Lyon, 1746, p. 10.

(2) id., ibid., p. 47.

NOTE SOMMAIRE
SUR LE
CHANT GRÉGORIEN

Si brève en sa forme et si limitée en son objet que soit une étude sur le chant grégorien, il n'est cependant de meilleure méthode pour ne s'écarter en rien des vues de l'Eglise sur cet objet que de recourir au magistère suprême; depuis cinquante ans, sa doctrine s'est approfondie et élargie et la claire lumière de l'encyclique « Musicae Sacrae Disciplina » (1) de notre Saint Père Pie XII couronne magistralement l'enseignement dispensé par l'Eglise et la tradition musicale de la catholicité. Après avoir rappelé dans cet admirable traité sur l'ordonnance de la musique sacrée, les buts élevés qu'elle doit se proposer, le Pape confirme, en matière de plain-chant, la doctrine de ses prédécesseurs et la développe sur plusieurs points.

Le plain-chant, dont la pratique fut « presque quotidienne » dès l'origine de l'Eglise, recueilli et réglementé par saint Grégoire le Grand, prit de ce fait et dès le VIII^e^ et le IX^e^ siècle, l'appellation de grégorien. Utilisé régulièrement au cours des âges, restauré par saint Pie X rompant avec l'envahissement progressif d'une musique cultuelle d'inspiration mondaine, essentiellement lié à la liturgie, considéré toujours comme « le plus parfait modèle de la musique sacrée », ce chant est « le chant propre » de l'Eglise romaine (2); il lui appartient comme son « patrimoine » (3).

Aussi, est-ce un pieux devoir que de la « conserver soigneusement » (4) et d'y « faire participer abondamment le peuple chrétien » (5). Enseigné aux chrétiens « dès l'enfance » (6), son usage courant dans les églises du monde entier le rendra « familier » (7) à tous les fidèles. Dans les pays de mission, les messagers de l'Evangile apporteront le chant grégorien en même temps que la liturgie elle-même : ils y trouveront un moyen d'apostolat très fécond, car — l'enseignement suprême en est le gage — l'intelligence du chant grégorien « pousse à embrasser la foi chrétienne » (8).

Il ne faudra pas négliger en pratique l'effort d'organisation et de discipline indispensable. Si, pour tous, il est « urgent de rendre au peuple l'usage du chant grégorien » (9), l'un des moyens les plus efficaces, par la faveur de l'exemple, sera la constitution d'une « schola cantorum » dans les églises cathédrales et les églises les plus importantes; de même, dans les séminaires et les instituts missionnaires, les futurs prêtres et religieux devront être initiés, à la « connaissance pratique et théorique » (1) de ce chant.

Ainsi, et sans exclure la pratique de chants plus communs, le plain-chant, universellement utilisé, conduira les fidèles à une meilleure participation au culte public de l'Eglise : tous sentiront « dans leur cœur » (2) par l'usage de la prière commune, « l'admirable unité de l'Eglise » (3). En chantant au Credo l'unité, la sainteté, l'universalité et l'apostolicité de l'Eglise, les chrétiens retrouveront dans leur prière chantée ces mêmes qualités, car elles sont aussi celles de son chant traditionnel : elles expliquent la primauté que reconnaît à ce chant la tradition ecclésiastique.

D'abord, le grégorien n'est que chant. La voix n'est-elle pas l'expression la plus sincère des sentiments? L'homme qui fait à Dieu l'offrande de sa prière n'utilise pas spontanément tel ou tel instrument sorti de ses mains, étranger à lui-même, mais celui qu'il a reçu du Créateur : « chanter est le fait de celui qui aime », dit saint Augustin (Sermon 336-1) et la prière chantée un pur acte d'amour de Dieu.

Le plain-chant réalise la parfaite *unité* du peuple en prière. « L'union des voix dans le chant, l'union des voix fondues en un seul chant manifeste l'union des âmes dans le Christ » (4). De toutes les voix, le chant « homophone » ne fait qu'une seule voix et constitue la formule sonore la plus apte à créer l'unité et à l'exprimer.

Il assure encore l'unité de langage du prêtre célébrant et des fidèles participants. L'unité de l'office liturgique n'est-elle pas exemplaire quand, à la fin de la préface, le prêtre étant venu à « supplici confessione dicentes », l'assemblée chrétienne proclame, dans le même langage que le célébrant (4), la louange solennelle du Sanctus? Célébrant et fidèles rassemblés, image de l'Eglise militante, « s'unissent » aux voix de l'Eglise triomphante, « cum quibus ut admitti jubeas » pour élever « à l'unisson » vers Dieu « l'hymne de la gloire ».

Quel symbolisme découle de cette unité du

---

(1) Encyclique Musicae Sacrae Disciplina. Traduction de la Doc. Cathol. du 22 janvier 1956. N° 1217.

(2) Motu proprio de Saint Pie X « Tra le sollicitudini ». Traduction des moines de Solesmes (La Liturgie, Paris, 1954).

(3), (4), (5), (6), (7), (8) Musicae Sacrae Disciplina.

(9) Encyclique « Mediator Dei ». traduction des moines de Solesmes « La liturgie » op. cit.).

(1) Mediator Dei.

(2), (3) Musicae Sacrae Disciplina.

(4) Jean Daujat, *La vie surnaturelle*, p. 684, Paris, 1939.

(4) Les plus anciens de nos Sanctus grégoriens témoignent musicalement de cette connexion avec la Préface (Sanctus XVI, XVII, et surtout XVIII. Cf. Dom Bernard Capelle. Travaux liturgiques, I (Louvain 1955).

peuple rassemblé ! Tandis que sont offerts le pain et le vin du sacrifice, eux-mêmes symboles d'unité (1), l'assemblée chrétienne et fraternelle exauce le vœu exprimé par Notre-Seigneur Jésus-Christ, lors de la Cène Eucharistique, « ut omnes unum sint, sicut tu Pater in me, et Ego, in Te, ut et ipsi in nobis unum sint ! » (Jo-XVII-21).

Le grégorien procure aussi au fidèle le sentiment de son unité intérieure et spirituelle. « Loin de partager l'âme, cet art la rassemble. (2) » Par l'inséparable liaison du texte et de la mélodie qui le prolonge, la prière chantée de l'Eglise ravive la foi dans l'âme des chrétiens; elle réagit contre un certain individualisme de la dévotion, en détruisant le divorce introduit depuis le XVI^e^ siècle entre prière personnelle et prière publique, en montrant au fidèle que l'oraison privée peut et doit se nourrir des textes liturgiques. En unifiant, en simplifiant, en pacifiant, la prière grégorienne enrichit la vie surnaturelle.

C'est par sa nature même que le grégorien conduit l'âme à plus de *sainteté*. C'est par cette sainteté que lui-même il « excelle » (3); il est en effet d'une essence sacrée; il n'a rien de commun avec le profane; il n'évoque pas le pathétique, ne recherche jamais l'effet; sa ligne est toujours sobre, sans passion; il suffit que son inspiration communique à l'âme une émotion frémissante, cependant maîtresse d'elle-même; il garde en tout une merveilleuse simplicité, dépouillée de tout ornement superflu, appliqué seulement à une humble recherche de Dieu, avec la discrète joie de se mettre à son service. Par lui, la musique la plus transcendante, unie aux paroles sacrées de la liturgie, est mise à la portée des petits enfants ! « Nisi conversi fueritis, et efficiamini sicut parvuli... » (Matth., XVII-3,. (4).

Chant de sainteté, le chant grégorien l'est aussi par le texte avec lequel il ne fait qu'un. « La musique, écrit saint Thomas, insiste plus que la parole sur les mots, expression de la pensée. Elle s'y attarde, elle y revient s'il le faut et, devant les yeux de l'esprit, elle arrête ainsi plus longtemps la vérité. » Et avec quelle fidélité, la mélodie souligne-t-elle le sens des paroles ! Elle en éclaire la portée générale, elle met en relief chaque incise particulière; elle se soumet, avec humilité, au texte inspiré; par la méditation où elle nous invite, par l'intelligence des paroles sacrées où elle nous amène progressivement, la prière chantée nous oriente vers cet idéal de sainteté que la liturgie propose. Par sa beauté pure, le chant grégorien nous élève au-dessus de nos sens; il prépare, en nous, ce mystérieux silence, prix de la joie intérieure et de « ces biens immenses de Dieu qui, selon l'expression de saint Jean de la Croix, ne peuvent être contenus que dans un cœur vide et solitaire ». Il nous fait présager l'éternelle louange du Corps Mystique : « credite quod post resurrectionem erit in cœlis laus vocalis », ainsi que le suggère saint Thomas (IIa et II-9 13 - art. 4) (1).

On découvre alors comment « naît spontanément » (2) *l'universalité* du chant grégorien. Incorporé à la liturgie, un avec la vérité et le dogme universels qu'elle proclame, il échappe forcément à la fluidité de la mode; il est permanent, apte par conséquent à chanter les réalités éternelles.

L'apostolicité, unité dans le temps, est enfin un caractère du plain-chant. Sans retracer son histoire, on sait qu'il est contemporain du christianisme; toute la tradition musicale de la synagogue et celle de l'Eglise s'y retrouvent; le grégorien nous conserve des mélodies d'une tonalité analogue à celles que chantèrent le Christ et les Apôtres; la plus grande partie du répertoire est antérieure au VII^e^ siècle, et une longue succession de Pontifes, depuis saint Grégoire le Grand, l'a défendu et conservé avec ce « soin jaloux » dont saint Pie X a rendu témoignage. Par lui, écrit Joseph Samson, « nous participons à tout un passé de foi » (3), secret de son éternelle jeunesse.

Les chrétiens de toute génération se sont réjouis de se servir de la prière qui leur vient des siècles, chantée par leurs pères et leurs frères d'autres patries; ils ont été réconfortés de transmettre à leurs enfants, comme un signe de perennité et de foi, les chants qui les relièrent à Dieu.

Le clair enseignement de l'Eglise sur la place assignée au chant grégorien au sommet de la hiérarchie des valeurs, les motifs profonds qui justifient cette primauté, rendent assez compte de l'erreur de ceux qui ne veulent voir en lui autre chose que le langage des moines ou l'affaire de quelques spécialistes. Chant de l'Eglise, il appartient à tous les fidèles et tous doivent le connaître et l'utiliser comme leur prière chantée, normale et habituelle.

Disons d'abord que l'Eglise ne place en cette matière l'orthodoxie musicale que dans la fidélité à la notation officielle du chant liturgique et au rythme libre de ses mélodies. Il ne s'agit pas tant de suivre « au pied de la lettre » une notation que de pénétrer l'esprit de la prière chantée. N'a-t-on pas quelquefois le sentiment qu'à entrer dans les divergences « d'école », on pourrait, suivant l'expression de Gastoué, demeurer « de perpétuels primaires en matière de chant grégorien? » (4).

Quel malheur y a-t-il si tel chantre accélère là

(1) Le pain n'est pas fait d'un seul grain, mais de plusieurs. De même, écrit saint Augustin, « rappelez-vous, les frères, plusieurs grains pendent à la grappe ; mais la liqueur exprimée de ces grains est une confusion dans l'unité ».

(2) Camille Bellaigue, Article « musique religieuse », dans Dict. Apol. de la Foi catholique (t. III, col. 948 et sq.).

(3) Musicae Sacrae Disciplina.

(4) C'est parce qu'ils étaient pénétrés de cette vertu d'humilité chrétienne que tant de compositeurs ont enrichi le patrimoine d'Eglise, d'œuvres admirables, sans que leur nom y demeure attaché.

(1) Tout a été dit sur la beauté formelle du plain-chant. « On ne lui découvre rien d'extraordinaire, rappelle Alfred Colling dans son histoire de la musique chrétienne (Paris, 1956) et elle a, durant des siècles, bouleversé le cœur humain. » Rien ne serait cependant plus inexact que d'imaginer le grégorien une sorte de leit-motiv musical, toujours semblable à lui-même et assez monotone. Tout au contraire, il épouse si étroitement les textes choisis par l'Eglise au long de l'année liturgique, il en orne et explicite si parfaitement le sens qu'aucun langage musical, mieux que lui, ne traduit tour à tour, avec autant de sincère spontanéité, notre foi, notre joie, notre espérance et notre amour.

(2) Musicae Sacrae Disciplina.

(3) Joseph Samson .*Musique et vie intérieure*, p. 153, Paris, 1951.

(4) Amédée Gastoué, L'Eglise et la musique, Paris, 1936.

où tel autre préfère ralentir, si l'un demeure plus longuement sur une durée tandis que l'autre la négligera? L'Eglise demande que le chant grégorien soit l'objet d'une « bonne, digne et pieuse exécution » (1); s'attacher à d'extrêmes minuties qui relèvent de la théorie plus que de l'art, proférer le plain-chant sans nuances sous prétexte de mystique intérieure, laisser ignorer les qualités propres du grégorien — sa valeur religieuse et son caractère universel surtout — pour ne s'arrêter qu'à des considérations de technique pure, d'esthétisme ou d'archéologisme, tout cela ne risquerait-il pas de rebuter les bonnes volontés, trop aisément attirées aujourd'hui par l'esprit de facilité ou l'attrait de la nouveauté pour elle-même? Ne serait-ce pas présenter du trésor antique et toujours vivant du chant sacré une image vide et déconcertante? Identifier la cause grégorienne à la défense d'une école n'aboutirait-il pas en définitive à déformer l'essentiel de l'enseignement du magistère qui place le grégorien hors d'atteinte des particularismes en le déclarant le « bien propre » de tous?

Plus étonnantes encore sont la méconnaissance, voire la confusion dont témoignent certaines tendances qui, face aux abus des « grégorianisants » poussés à exclure de la pratique de l'Eglise tout ce qui n'est pas le grégorien, en viennent à manifester une sorte d'opportunisme purement empirique auquel tout principe fait défaut. Tandis qu'on invoque, et à juste titre, les encouragements des papes pour le développement de la musique et du chant modernes, on fait silence sur l'essentiel de leur pensée et de leur enseignement, imposant la culture et la pratique grégoriennes au premier plan de tous les efforts. Paradoxalement, on arrive en pratique et insensiblement à un renversement des valeurs, en appliquant son zèle à développer dans la musique religieuse ce qui n'est qu'adjuvant et en contenant le plain-chant dans le seul domaine imposé par la législation de l'Eglise.

Faute d'une connaissance réfléchie des principes, beaucoup, entraînés par l'esprit de nouveauté, paraissent peu soucieux de sauvegarder l'intégrité de la liturgie authentique qu'ils conçoivent, semble-t-il, comme un but inaccessible aux chrétiens de ce temps.

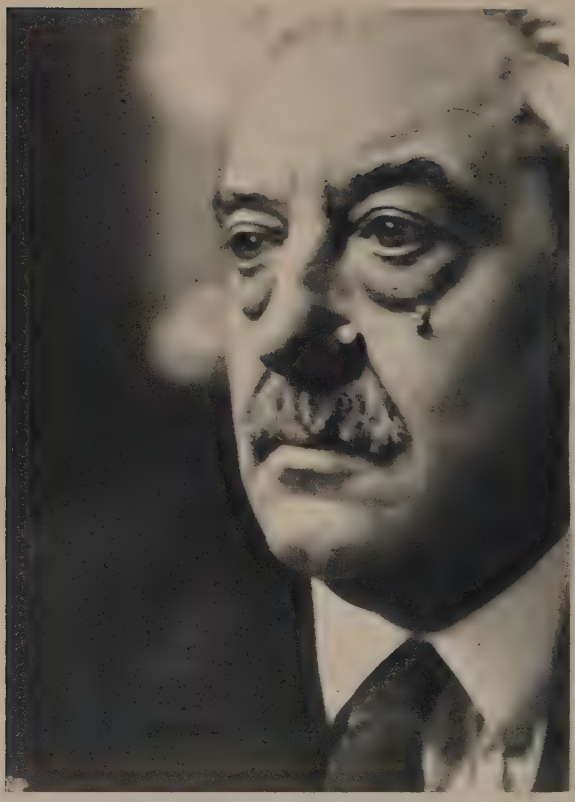
Ainsi se répandent de plus en plus, même au cours de cérémonies liturgiques, des chants modernes qui en rompent l'unité. Rendus sensibles à la communauté visible à laquelle ils participent, familiarisés avec des chants bâtards d'apparence liturgique, les fidèles ne risquent-ils pas d'ignorer l'irremplaçable prière d'unité, elle qui, pourtant, défiant les siècles, embrasse la véritable communauté chrétienne, dans l'espace et dans le temps? L'unité n'est cependant pas seulement celle d'une « communauté » déterminée : elle se déploie dans l'universalité de l'Eglise, aux dimensions infinies de la communion des Saints.

Que dire du reste des très réels dangers de rupture de l'unité liturgique dans l'Eglise, symbole et garant de l'unité de la foi qu'elle répand?

On ne saurait justifier le mépris où l'on tiendrait nos contemporains d'être fermés à l'intelligence du chant sacré de l'Eglise. Faudrait-il les croire inférieurs à leurs pères? Se résignerait-on à appauvrir le patrimoine spirituel du peuple en lui tenant célée l'existence d'une source si féconde de vie chrétienne, attestée par la tradition de l'Eglise? Le peuple aura pourtant d'autant moins de chances d'accéder aux trésors de prières que recèle le plain-chant qu'il limitera son commerce et son goût à ce qui n'en sera jamais qu'un assez pâle reflet.

A l'opposé d'une sorte de sentimentalisme religieux qui n'a de source et de puissance d'entretien que l'expérience individuelle, l'Eglise, maîtresse du sens mystique et de la prière, garde et propose à ses enfants son immortel plain-chant. Ne laissons pas ce patrimoine infructueux; ne l'abandonnons pas à ceux qui pensent le lui ravir. Pénétrons-nous au contraire de la douceur, de la suavité, de la paix qu'il porte avec lui. Abandonnons-nous à la liberté de ses rythmes, expressif symbole de la liberté de nos âmes possédées par la vérité. Travaillons à répandre le goût de cette prière avec l'amour de la liturgie. Et confions humblement et avec foi, non à nous-mêmes, mais à la Providence, le succès de nos efforts.

(1) Musicae Sacrae Disciplina.



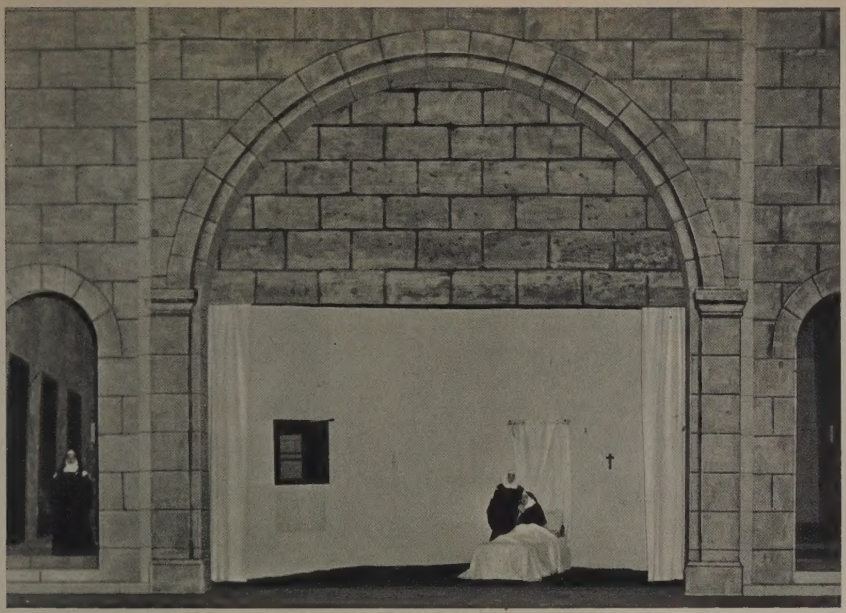
A PROPOS DU DIALOGUE DES CARMÉLITES DE BERNANOS

MUSIQUE DE FRANCIS POULENC

Quelle étrange destinée que celle de cette œuvre ! Elle est née dans un cœur passionné et tourmenté de vérité pour servir de scenario à un film. On l'a portée à la scène, elle a rempli des salles ; on l'a portée à l'Opéra, elle a réuni le Tout-Paris. Mais Bernanos, écrivant son dialogue pour le film sur les Carmélites martyres de Compiègne, savait qu'il ne faisait ni une pièce de théâtre ni un livret lyrique. Les metteurs en scène s'en sont emparé et voici maintenant la musique qui tente de la couronner.

Bernanos n'était pas un saint. Seuls les saints auraient-ils le droit de parler de la sainteté, les martyrs de la force et les vierges de la pureté ? Bernanos s'est mystérieusement acquis le droit de parler de la sainteté, car il fut un homme de passion et seuls les tempéraments de cette force peuvent pressentir mystérieusement *l'intensité* de la sainteté. Homme charnel, au sens où Péguy l'entendait, mais homme obsédé par la vérité, cette obsession fut son salut. Elle a réglé son imagination de polémiste ou de romancier comme une loi absolue.

Photo : *Georges Bernanos*, photo extraite de l'ouvrage paru aux Éditions du Seuil : *Bernanos par lui-même*, par Albert Béguin.



Le Dialogue des Carmélites à l'Opéra. Scène de la mort de la première prieure.

Ce sens de la vérité lui a coûté cher; bien des larmes et des détresses de ce cœur fasciné par la lumière lui ont acquis le droit de prononcer quelques mots sur le mystère de la grâce. Bernanos le coléreux, l'agressif, a pu parler de la douceur et de la béatitude des pacifiques. Sa passion traduisait d'une façon hésitante et mêlée la foncière pureté de son cœur. L'ardent lutteur a rejoint un instant la vie et la mort des Carmélites de Compiègne, car il existe entre ces âmes une obscure parenté spirituelle.

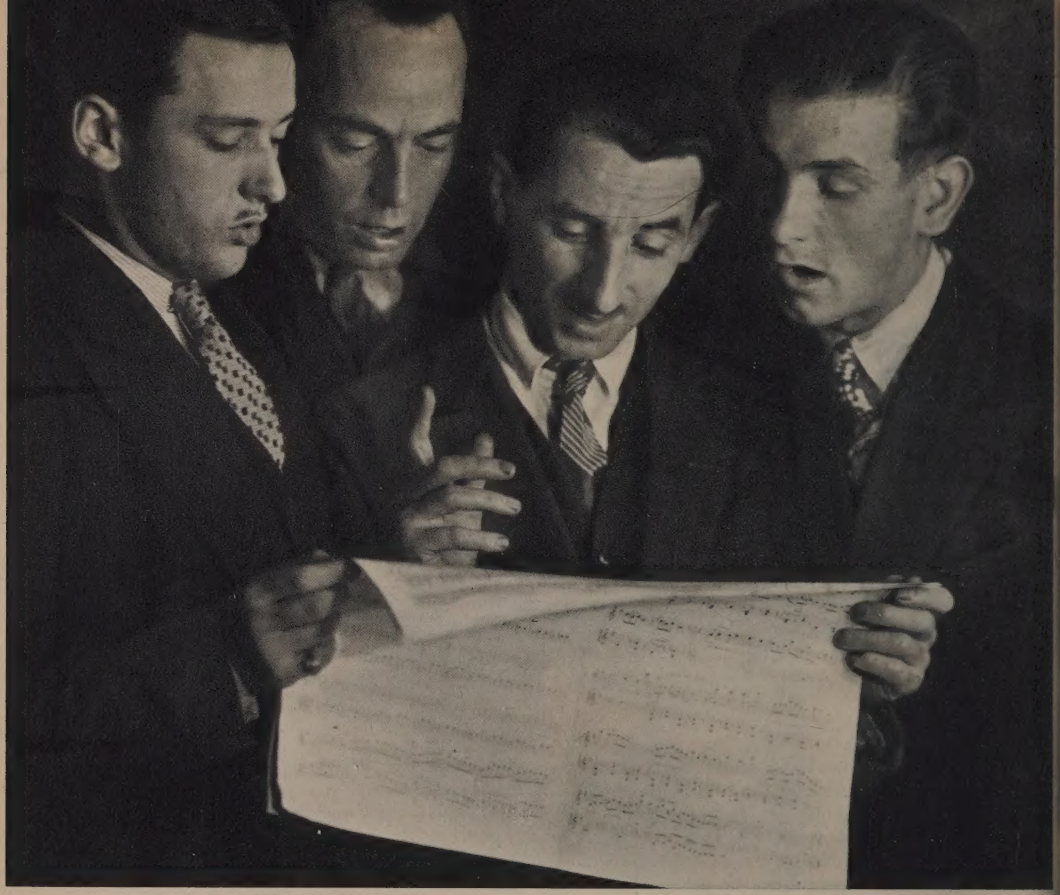
Et maintenant, qu'apporte la musique lyrique à ce drame? Elle commente, commente sans cesse. Francis Poulenc use de toutes les ressources d'un esprit souple et intuitif, mais je crains qu'un Alban Berg lui-même n'eût pas réussi à soutenir l'intensité intérieure et cachée de ce drame. Y a-t-il incompatibilité entre cette histoire de martyrs et le lyrique? De beaux morceaux émeuvent mais d'une émotion qui ne rejoint pas le drame à son niveau profond.

On peut se demander si le mode lyrique n'a pas toujours besoin d'un *mythe* pour s'épanouir. Nous n'osons parler d'un Wagner qui a paganisé le christianisme de Parsifal de Tannhauser ou de Lohengrin. Car le mythe intéressait Wagner par sa structure littéraire et le caractère équivoque de sa portée spirituelle. Mais un Wagner soucieux des mythes traditionnels du christianisme ou des formes liturgiques qui sont les archétypes du rêve chrétien, découvrirait peut-être une forme d'art lyrique vraiment chrétien. On songe à une vaste fresque musicale sur la Rédemption qui reprendrait le thème de la *Légende de la Croix* d'Arezzo avec tout le lyrisme de *Piero della Francesca.* La structure du mythe me semble seule pouvoir légitimer l'Opéra. Peut-être la dramaturgie espagnole des seize et dix-septième siècles pourrait-elle se prêter à l'évocation musicale lyrique.

Mais revenons au *Dialogue des Carmélites :* c'est l'histoire la plus intérieure, la plus cachée, la plus invisible, la moins mythique qui se puisse trouver. Le silence du texte de Bernanos, sa réserve et son austérité nous mènent vers ce lieu de l'âme où la grâce et la liberté de l'homme s'affrontent ou s'épousent d'une façon indicible. Le silence intérieur des mots exprime cet indicible. La musique de Francis Poulenc ressemble à quelque grand oiseau aquatique qui tente des plongées vers le fond mais qui ne peut guère s'y maintenir très longtemps car le genre musical et le genre littéraire de cette œuvre ne s'harmonisent qu'en de brefs instants.

Madame Denise Scharley, dans le rôle de la première prieure a su très spécialement soutenir l'intensité dramatique des scènes où elle apparaissait.

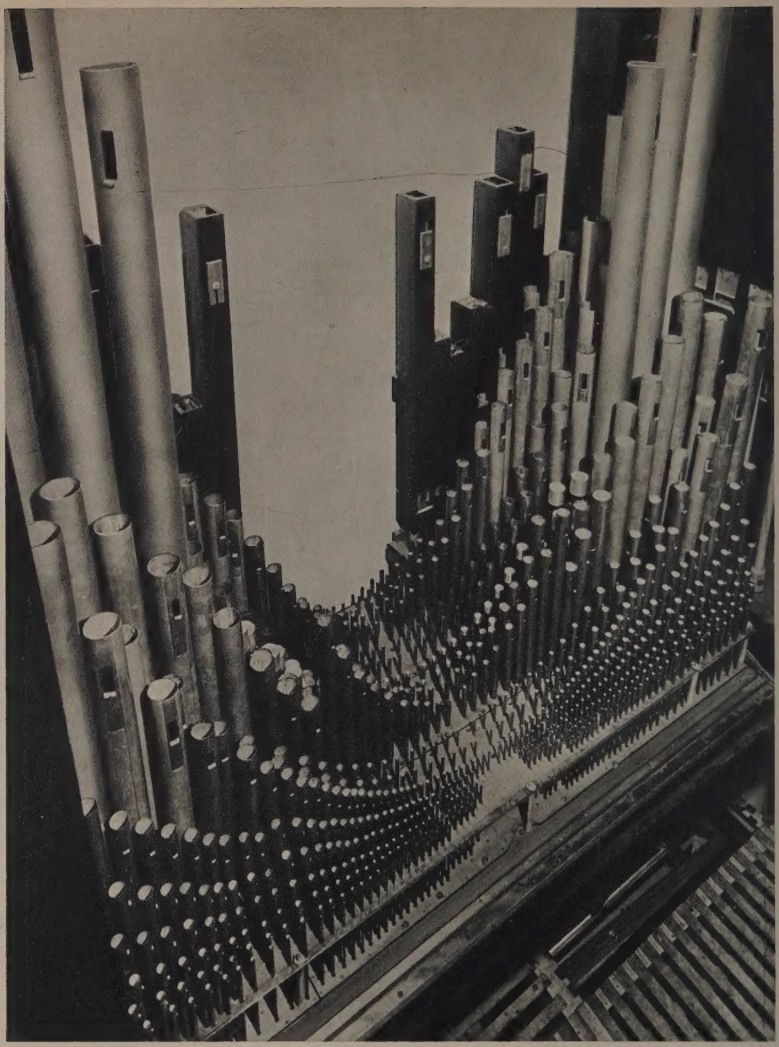
Il convient de remercier Madame Lalique pour les beaux décors qu'elle nous a donnés. Plusieurs fois elle a touché avec une rigueur extrême l'essence de la vie carmélitaine et de sa pauvreté pleine de lumière.

Jean ACHAGUER.

Note

Le Studio S.M. accomplit une œuvre fort utile. Il enregistre le *propre* des dimanches et l'ensemble du *Kyriale*. Cette initiative vise un but essentiellement pédagogique, c'est sa justification et l'assurance de son succès. Les paroisses, les scholas de séminaires ou de certaines maisons religieuses, sans parler des mouvements de jeunesse, avaient besoin de ces enregistrements. Leur fonction pédagogique n'est pas d'abord d'aider au déchiffrage, en aucune façon d'induire à copier des effets; plus profondément ils peuvent imprégner la sensibilité des auditeurs et futurs exécutants par un bain de qualité spirituelle et vocale. Par une sorte d'osmose auditive, la liberté du rythme, la légèreté de la voix, le sens des « ictus », la distinction des modes, peuvent pénétrer le cœur de ceux qui les entendront. On peut rappeler ici une phrase de l'admirable texte de Copeau : « *L'Art primitif* — dit-il du Grégorien — *la sainteté de l'art primitif est dans cette plénitude de l'expression non détachée, non libérée du sens intérieur* (1) ». C'est ce *sens intérieur* qui fait le plus défaut. Les formules s'apprennent, même celles qui traduisent habituellement un authentique mouvement du cœur. Il est presque désespérant de voir avec quel génie de la médiocrité notre esprit, à l'affût de toutes les facilités, parvient à séparer l'expression de son esprit pour en faire une nouvelle formule. Il y a une façon de chanter le Grégorien, en mimant certains monastères ou certaines scholas, qui révèle le vide intérieur de ces plagiaires.

Merci au Studio S.M. qui nous donne des enregistrements de qualité puisés aux sources les plus variées : les abbayes de Ligugé et d'En-Calcat, la cathédrale de Strasbourg, les Pères du Saint-Esprit, la Manécanterie de Lannion et les Lazaristes de Paris. Cet éclectisme est une force, nous ne craignons pas de le dire. Il contraindra les auditeurs à rejoindre le *sens intérieur* des réalités spirituelles qu'ils évoquent par leur chant ou il leur manifestera que ce *sens* leur fait défaut. Ce n'est pas la moindre des leçons que d'apprendre à découvrir ce vide : l'humilité est le seul point de départ vers les réussites.

(1) *L'Art sacré*, janvier-février 1954, p. 8.



Page 22 : Photo Larousse
Page 25 : Photo Fortier
Page 26 : Photo Fortier
Page 33 : Photo Olax. Erlanger de Rosen
Page 34 : Photo Faillet
Page 35 : Photo Anderson
Page 36 : Photo Faillet

L'ART SACRÉ. Directeurs R. R. P. P. Capellades et Cocagnac, O. P.

Directeurs de 1937 à 1954 :
R.R.P.P. COUTURIER et RÉGAMEY O. P.
fondé par G. Mollard, Joseph Pichard et L. Salavin

Prix du fascicule : 180 fr.

Abonnements : 1 an, France : 800 fr. - Etranger : 1.200 fr. : Abonnement de soutien : 1.500 fr.
aux Editions du Cerf, 29, bd Latour-Maubourg, Paris-VII[e] - C.C.P. Paris 1436-36

Imp. GEORGES LANG, PARIS 19[e] - Dépôt légal, 3[e] trimestre 1957. Le gérant : FLEURET. Autorisation N° 19.886